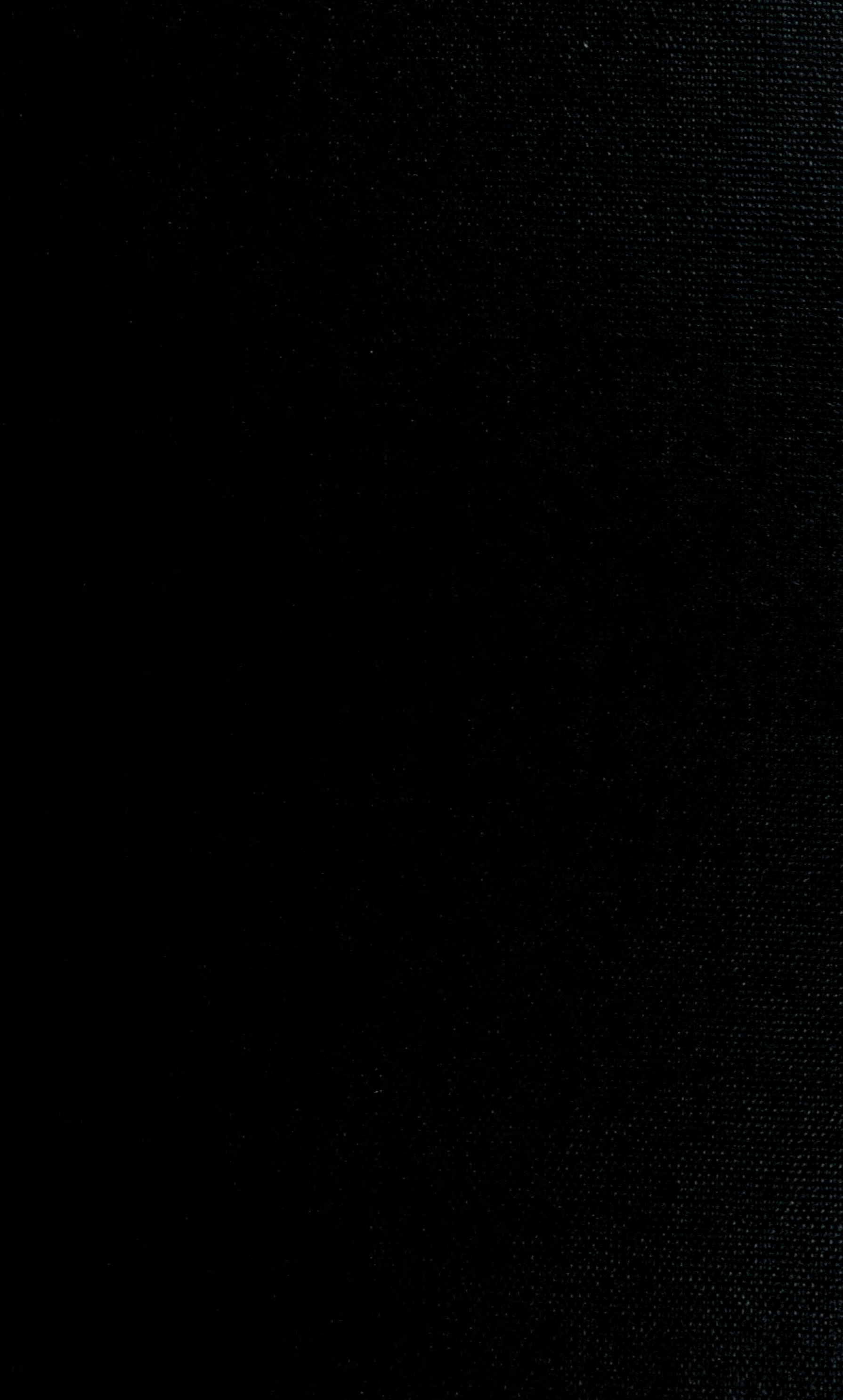
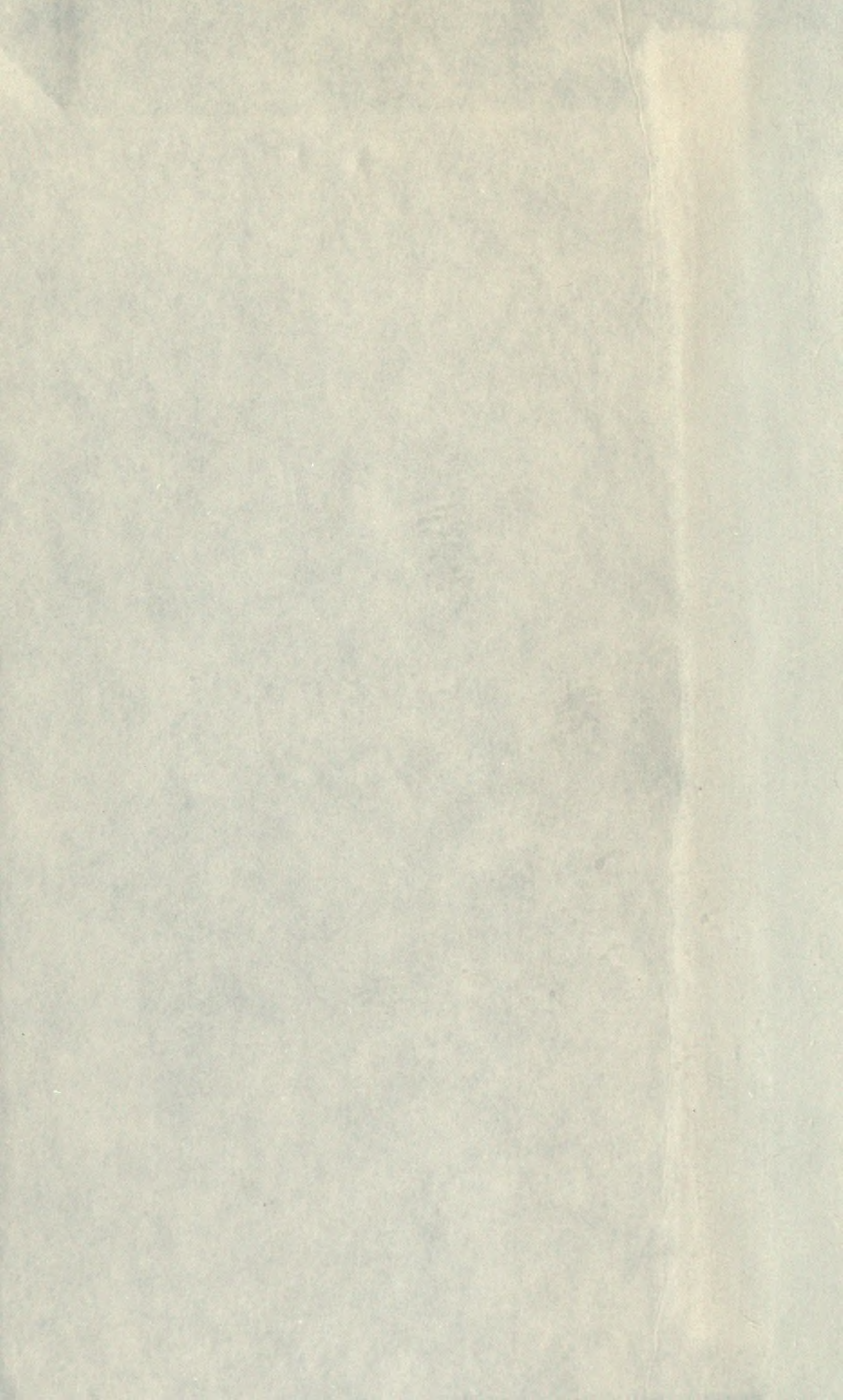
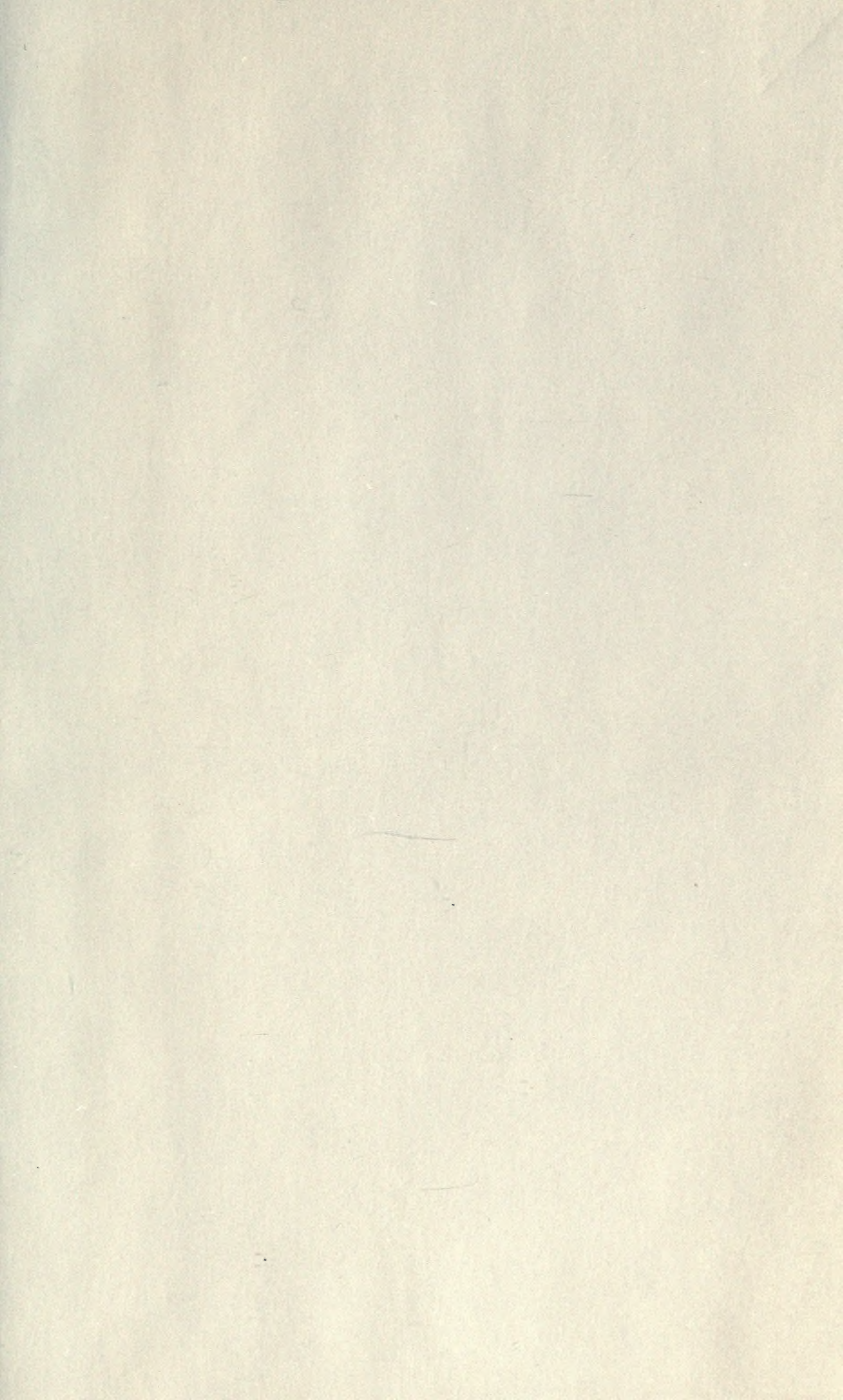
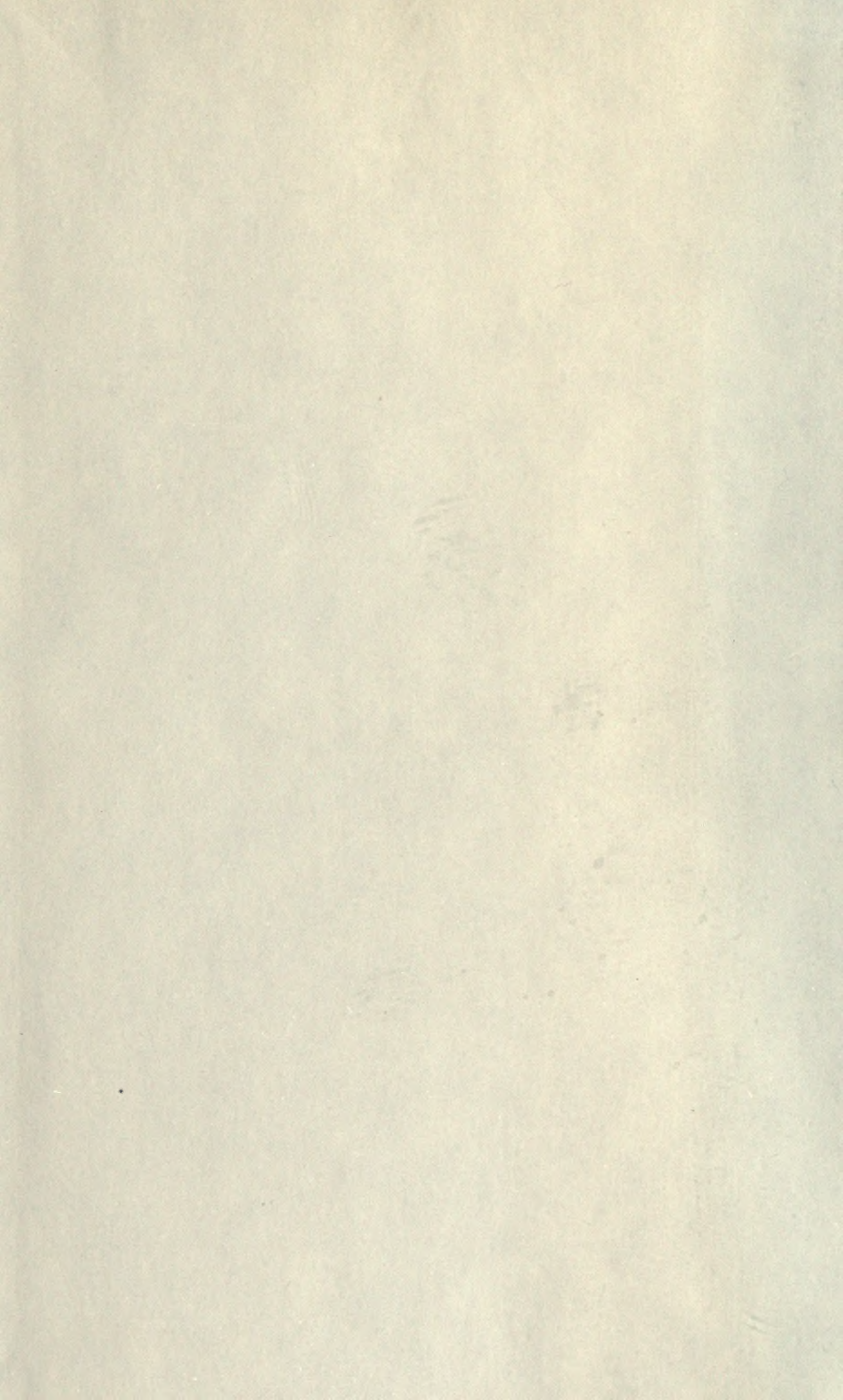
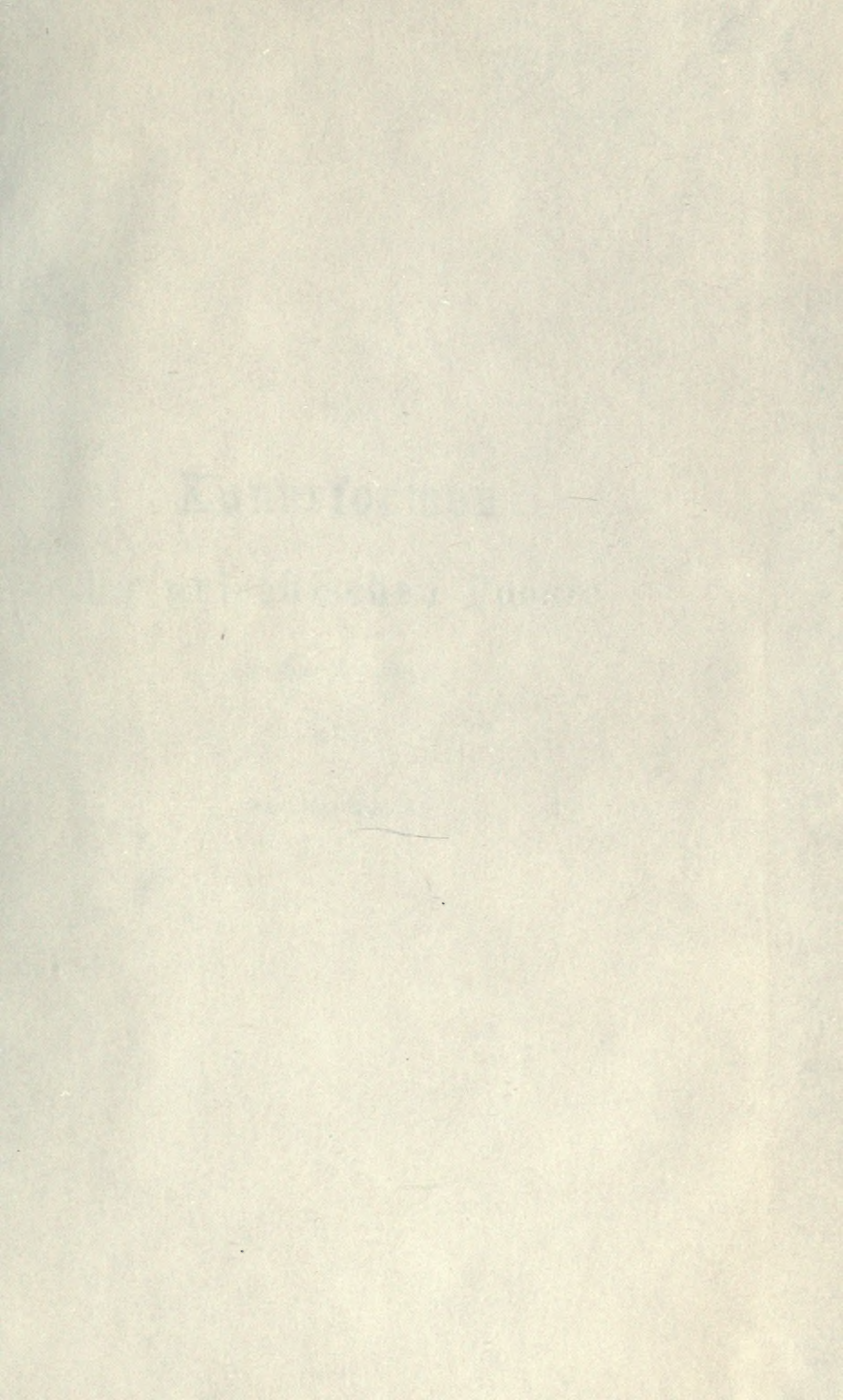












Die

Kunstformen der griechischen Poesie

und ihre Bedeutung.

Zweiter Band.



Die

antike

Compositionslehre,

aus den

Meisterwerken der griechischen Dichtkunst

erschlossen.

Text und Schemata

der lyrischen Partien bei Sophokles und Aristophanes.

Von

Dr. J. H. Heinrich Schmidt.

Leipzig,
F. C. W. Vogel.
1869.

Herrn

Professor Dr. Karl Lehrs

in Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet.



Vorwort.

Habent sua fata libelli! Als ich vor Jahren, mit Arbeiten für eine umfangreiche griechische Synonymik beschäftigt, in reichen Notizen bereits das Material zu mehreren Bänden angeschwollen sah, da ahnte ich wahrlich nicht, dass diese Studien mich direct in das Gebiet der antiken Metrik drängen würden. Und doch sollte es so kommen. Im Verlaufe der Arbeit erkannte ich nämlich nur zu bald, dass selbst die bisherigen Hülfsmittel zu schwach wären, um die grosse Arbeit in der nöthigen Weise fördern zu können. Vergebens sah ich mich nach einer allgemeinen griechischen Tropologie um; da auch das schöne Werk von Hense damals noch nicht erschienen war, so gelang es mir wenig Brauchbares zu finden, ausser einem Chaos zerstreuter und meist ausserordentlich oberflächlicher Bemerkungen in den Commentaren zu verschiedenen Schriftstellern. So galt es, auch diese Arbeit selbst zu übernehmen. Ich erkannte bald, dass Pindar für eine systematische Darstellung zu Grunde zu legen sei, und bald sah ich ein bedeutendes Material zu meiner Verfügung. Eine Menge von Stellen, nicht nur bei dem grossen Lyriker, sondern auch bei den übrigen Dichtern, selbst bei

Homer, deren Erklärung bisher nicht gelingen wollte, weil man keinen umfassenden Ueberblick der griechischen Tropologie hatte, schienen bereits ein überraschendes Licht zu erhalten, und ausserdem gewann die Synonymik, wie ich gehofft hatte, ausserordentlich durch die Berücksichtigung der gebräuchlichen Tropen. Ganz erfüllt von dem Gedanken an die Herausgabe beider Werke sollte ich jedoch rasch auf ein anderes Gebiet geführt werden. Es war mir nicht möglich, einen grossartigen Dichter nur zu dem Zwecke zu durchstöbern, Synonyme und Tropen aufzufinden; ich suchte, wie in den übrigen Meisterwerken der griechischen Literatur, möglichst dem Gesammteindrucke mich hinzugeben, um nur gelegentlich die betreffenden Notizen zu sammeln. Aber nun wurde mir klar, dass an einen wahrhaften Genuss der Pindarischen Schöpfungen nicht zu denken war, ehe eine neue Wissenschaft der Metrik begründet sei. Alle jene Gruppirungen langer und kurzer Silben, alle Abtheilungen in Kola und Verse, das erkannte ich längst, träfen das Wesen der Sache gar nicht; die Kunstformen der chorischen Dichtung, das verhehlte ich mir keinen Augenblick, seien bis jetzt noch ein ungelöstes Räthsel. Und wie ich die Sophokleïschen Chöre ganz als Prosa zu recitiren begann, seit ein wahres Entsetzen gegen die mitten in den Wörtern abgebrochenen, so oft jeder rhythmischen Gliederung entbehrenden Verse unserer Textausgaben, mich überkommen hatte, so sah ich auch keine andere Rettung, als den Pindar wie reine Prosa zu behandeln. Denn eine Notirung auf dem Papier, die ihren Sinn nicht in der Praxis erkennen liess, diese schien mir das Allerverkehrteste zu sein, zu dem man greifen konnte. Wohl erkannte ich die grossen Verdienste Böckhs, aber die Strophen als Ganze schienen mir eine ganz abenteuerliche Zusammenstellung launenhafter Silbengruppirungen, von der ich nur nicht begreifen konnte, wie ein grosser Dichter und Componist zu ihnen kommen konnte. Und die Periodologie, welche Rossbach gefunden

haben wollte, auch dieses glaubte ich sogleich zu erkennen, entbehrte bei ihrer ungeheuren Willkührlichkeit jedes realen Bodens.

Endlich fasste ich den Entschluss, selbst zu prüfen, und mit Pindar, dem schwersten der Dichter, zu beginnen. Schon bei einer rhythmischen Analyse des ersten Gesanges (Ol. I) fand ich unmittelbar ein neues Gesetz, und als ich von Epinikion zu Epinikion weiter prüfte, da fand ich dieses immer aufs Neue bestätigt, und immer neue Gesetze stellten sich heraus. Den weiteren Verlauf meiner Arbeiten habe ich in der Vorrede der Eurhythmie angegeben. Die nächste Folge derselben aber war eine unangenehme; denn die hübschen Folianten, gefüllt mit den reichsten synonymischen Notizen, die in manchen Jahren gesammelt waren, mussten an die Seite gestellt werden, eben so die tropologischen Citate und Anmerkungen in dem Gefängniss einer wohlverschlossenen Schreibmappe thatenlos daliegen, damit die „Kunstformen der griechischen Poesie“, gerade das jüngste Studium, zuerst an das Licht träten.

Man wird sich wundern, dass in einem Zeitraume von kaum 1½ Jahren das dritte Buch von mir die Presse verlässt, und obendrein ein solches von nicht geringem Umfange. Und wäre es ein Schriftsteller, den ich neu herausgebe, da würde man die Sache erklärlicher finden. Denn was geschieht überhaupt in der grossen Mehrzahl solcher Ausgaben? Der Verfasser legt einen bestimmten Text zu Grunde, corrigirt in denselben seine Emendationen oder Andersgestaltungen hinein, notirt unten die Abweichung von anderen Ausgaben, schreibt eine kleine Vorrede, und die Sache ist abgemacht. Aber welche ungeheure Arbeit war es dagegen, die chorischen Texte der Dramatiker rhythmisch zu gestalten! Wie oft musste eine und dieselbe Strophe vorgenommen, vorläufig mit ihren Schemen hingeschrieben, wieder nachgesehen und wieder nachgesehen werden! Wie genau war die ganze Literatur zu vergleichen, um sichere

Resultate zu erhalten! Es gab von keinem der Dichter eine Ausgabe, deren Versabtheilungen auch nur annähernd zu Grunde gelegt werden konnten; eben so wenig Sicherheit war natürlich in der Kolographie. Da galt es, als erste Vorarbeit alle lyrischen Partien der Dramatiker möglichst sauber in den zunächst vermutheten Eintheilungen nebst den Schemen niederzuschreiben; aber bei fortgesetzter Vergleichung fand sich in immer neuen Punkten Gesetzlichkeit, wo auch ich bisher Willkühr vermuthete. Da wurden denn, offen gestanden, die schönen Texte durch unausgesetzte Correcturen fast unlesbar auf vielen Stellen, und als ich zur Erleichterung der Uebersicht bunte Tinten anwandte, da spielte manche Pagina fast in allen Regenbogenfarben. Und wiederum waren alle Texte nebst ihren Schemen und mannigfachen Anmerkungen neu abzuschreiben, um den typographischen Satz zu ermöglichen. Somit möge man es mir nur glauben, dass fast auf jeder Seite des Textes von Aeschylus, Sophokles und Aristophanes, den der Leser nun in neuer Gestalt vor sich sieht, mindestens die vierfache, oft mehr als die zehnfache Arbeit vorliegt, als auf einer Seite des allgemeinen wissenschaftlichen Theiles. Und so stehe ich denn nicht an, ein volles Autorrecht für die lyrischen Partien, welche diesem und dem vorigen Bande angehängt sind, zu beanspruchen.

Nur durch Eine Einrichtung wurde es mir ermöglicht, in der bisherigen Schnelligkeit das Werk zu fördern. Die Schemen und die Texte selbst nämlich sind jetzt so vortheilhaft geordnet, dass es gelingt, in kurzer Zeit, wo es sich um bestimmte einzelne Resultate handelt, das ganze Gebiet der Literatur zu überblicken; und ich hatte mir diesen Ueberblick in vielen Sachen noch durch Aufzeichnungen erleichtert, in denen durch verschiedene Farben die Taktarten und durch andere Mittel andere Erscheinungen rasch zu unterscheiden waren. Ich hoffe, dass man meinen Arbeiten diese Uebersichtlichkeit nicht als Nachtheil an-

rechnen wird. Freilich, die Zeitströmung ist zum Theil eine sehr entgegengesetzte. In so vielen Ausgaben der Classiker scheint man als Hauptziel betrachtet zu haben, ihr Studium zu erschweren, das Auge zu irritiren, ein Lesen ohne Anstoss zur Unmöglichkeit zu machen. Zu entschuldigen ist noch, wenn man das j ganz aufgegeben hat, obgleich es doch immer zu beklagen bleibt, dass uns die Schrift nicht mehr zeigt, ob man *jacio* oder *iacio* auszusprechen habe. Aber ganz unverzeihlich ist es, wenn man wieder wie ehemals *uua* statt *uva*, *uulnus* statt *vulnus* oder gar *vnus* statt *unus*, *vua* statt *uva* geschrieben findet. Ist auch nur ein Tüttel mit solcher Schreibart gewonnen, und ist nicht vielmehr sehr, sehr viel dadurch geopfert worden? Und wenn nun dieselbe Liebe zur Unklarheit und Dunkelheit in einer und derselben Ausgabe eines Schriftstellers, je nach der Laune des Mönches, von dem man gerade die älteste Handschrift hat, bald *ad*, bald *at*; bald *haud*, bald *haut* u. s. w. geschrieben wird, ja, wenn man selbst *inurbe* statt *in urbe* ganz gemächlich abdrucken lässt und tausend andere analoge Erscheinungen eben so behandelt: dann kann man doch nicht umhin, in Verzweiflung auszurufen:

O tempora, o mores!

Wohl bin ich genöthigt, gegen eine solche unverzeihliche Praxis, die nicht nur dem Schüler die Lectüre erschwert, sondern jedem anstössig erscheinen muss, der zum Studium der Classiker einen Sinn für Schönheit der Form mitbringt, eine Lanze einzulegen. Denn ist nicht das ganze Werk der Kunstformen ein solcher Kampf gegen die Anhänger eines wilden Chaos? Freundlicher Leser! Nimm jetzt den Sophokles, den Aeschylus, den Aristophanes zur Hand, wie ich sie dir biete, und vergleiche die herrlichen lyrischen Schöpfungen, wie sie in den Textausgaben dargestellt sind! Du wirst jetzt sehen, ja auf den ersten Blick dich überzeugen, dass in den letzteren nichts als ein wildes

Chaos vorliegt, mit den völlig nebelhaften Gestalten von Versen, wo, nach Ovid

> nulli sua forma manebat,
> obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
> frigida pugnabant calidis, humentia siccis,
> mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus.

Nicht einmal die Abtheilung in Strophen hält man noch für gut, dem Auge bemerkbar zu machen; da muss man erst unten am Rande suchen nach der Notiz V. so und so bis so und so gleich V. so und so bis so und so. Würde auf diesem Wege weiter fortgefahren, nun da wäre man bald in stockfinsterer Gelehrtennacht wieder angelangt, im urgermanischen Niflheim!

Wie nun haben sich die Nebel lichten lassen, damit der Tag wieder in ruhiger Klarheit erscheine? Man halte mich nicht für so anmassend, dass ich mich als den Tagbringer ansehe! Nicht der Bote, der dem Volke, das dicht an der Grenze angelangt ist, das ersehnte Land zeigt, ist der ἥρως ἐπώνυμος der neuen Stiftung, sondern er, der das harrende Volk 40 Jahre lang durch alle Gefahren und Drangsale in der Wüste geleitete, dessen Vertrauen mit den Gefahren wuchs, dessen Arbeit durch die Hindernisse nur zu neuem Eifer angetrieben wurde. Und wenn du jetzt die herrlichen Schöpfungen der classischen Dichter in einer Gestalt vor dir hast, die, wie zuversichtlich zu behaupten ist, fast überall mit der ursprünglichen Form sich deckt und deren Defecte jetzt die beste Hoffnung ist, in kurzer Zeit auszufüllen, so ist dies Alles nur folgendem Verfahren zu danken. Es haben sich in der antiken Metrik seit dem Wiedererwachen der classischen Wissenschaften die allerhervorragendsten Kräfte versucht. Und sie, die grossen Heroen der Wissenschaft, haben nicht vergebens gearbeitet. Wenn ein Gottfried Hermann nichts Weiteres geleistet hätte, als dass er die Lehre von den versus nexi, semi-nexi und non nexi

aufstellte, so wäre sein Verdienst um die alte Metrik doch ein ausserordentliches. In dieser Lehre ist der Keim der ganzen Typenlehre enthalten, wovon besonders unser „Leitfaden“ das Allernöthigste entwickelt. Eben so gross aber waren die Verdienste Böckhs, und seine Eintheilung Pindars in κῶλα und Verse ist von unermesslichen Erfolgen begleitet gewesen. Dann ist besonders Lehrs' Lehre von den Cäsuren des Hexameters, nebst manchen anderen Forschungen von durchgreifender Wirkung. Als nun ein Mann von so ausserordentlicher Begabung wie Westphal sich berufen fühlte, die ganze metrische Wissenschaft zu reformiren, da hätte er mindestens an die erwähnten grossartigen Resultate seiner Vorgänger sich anklammern sollen, statt zu den sinn- und geistlosen alten Metrikern zurückzugehen und in ihren Unsinn einen künstlichen Sinn hinein zu interpretiren. Er that es nicht, und so blieben die von ihm geförderten Resultate vereinzelte Lichtstrahlen in der Finsterniss; ja gar oft zeigte das erhoffte Licht sich als ein Irrlicht.

Und nun vergleiche man meine Arbeit mit ihren Vorgängern. Man wird da finden, wie viel ich gelernt habe von jenen grossen Bahnbrechern; die erwähnten epochemachenden Forschungen eines Hermann, Böckh, Lehrs und ebenso die Westphals sind vereinigt worden und zu ihrem Rechte gekommen. Ich fand den Urwald gelichtet, hindernde Felsen gesprengt, und ich folgte diesen Spuren, statt eigenwillig in neue Labyrinthe mich zu verirren. Muss nicht die einmal gefundene Wahrheit anerkannt werden, von welcher Schule sie auch ausgegangen sei? Und so nur vermochte ich die Wege zu ebnen. Man vergleiche die Resultate und frage einmal, was man an ihrer Stelle finden würde, hätte ich nicht mit voller Seele die schon entdeckte Wahrheit ergriffen, hätte ich, eigenen Scharfsinn zu zeigen, in das Gebiet einer launenhaften Phantasie mich verirrt. Ist aber dieser Fehler nicht immer noch so häufig? Wachsen nicht wie Pilze die Schriften und Schriftchen aus dem

Boden, in welchen Leute, denen irgend ein höheres Verständniss fehlt, in dünkelhafter Selbstüberhebung an den grossen Leistungen der Heroen der Philologie herummäkeln? Nein, so war wahrlich nichts zu erreichen. Der Forscher, wenn er diesen Namen verdienen will, zeige zuerst seine Würde in der Selbstverleugniss; er übe zuerst den Blick, das schon von Andern Geförderte zu erkennen, um hieran wo möglich eigene Leistungen anzuknüpfen.

Ich habe in diesem Bande vielfach Polemik üben müssen, doch stets ist es nur im Interesse der Wissenschaft geschehen. Nicht gegen Hermann z. B. ist der geringste Angriff gerichtet, sondern gegen die Stagnation seiner Wissenschaft. Was er geleistet, ist für alle Zeiten von höchstem Werthe; aber man ehrt einen grossen Meister nicht dadurch, dass man auf alle seine Aussprüche schwört. Ein solches Verfahren ist chinesisch, nicht europäisch. Ein Gutenberg ist nicht entehrt durch die jetzige Vervollkommnung der Buchdruckerkunst, vielmehr, wenn die Methode und die Leistung erst bis zur Unkenntlichkeit verschieden sind, da zeigt sich am glänzendsten der Werth der ersten Entdeckung. Kennten wir den Mann, der die erste Donnerbüchse erfand, wir würden sein Gedächtniss durch niemand besser erneuert finden, als durch Dreyse. Ich glaube deshalb, dass alles Unhaltbare, von wem es auch stammen möge, in seiner Unhaltbarkeit darzustellen ist, und die schlechteste Vertheidigung ist die der Fehler eines Meisters. Nun aber lag hier die Veranlassung einer zum Theil ziemlich scharfen Polemik dadurch nahe, dass es immer noch eine Menge Anhänger des alten Systemes gibt, die besonders darin ihre Stärke suchen, die unhaltbarsten Hypothesen zu vertheidigen, während bei ihnen alle guten Samenkörner auf einen unfruchtbaren Boden zu fallen pflegen.

In der Kritik der überlieferten Texte bin ich nach wie vor dem Grundsatze gefolgt, nichts stehen zu lassen, was die grossen Dichter entehren, ihre herrlichen Schöpfungen

aber zu Fundgruben eines verdorbenen Stiles, unlogischen Denkens und eines uncorrecten Ausdruckes machen musste. Mögen so manche Stellen verschwunden sein, bei denen der Lehrer oder der Herausgeber die Batterien seiner Gelehrsamkeit aufblitzen zu lassen Gelegenheit habe: den meisten Lesern, hoffe ich, wird doch mehr mit dem Sophokles als mit einem dicken Commentare dazu gedient sein. Brechen aber auch hier nicht gesundere Ansichten durch, wird man nach wie vor die Classiker mit der Rücksicht herausgeben, das eigene Licht leuchten zu lassen und sich nicht scheuen, die grossartigsten Schöpfungen der Weltliteratur nicht nach dem gesunden Menschenverstande zu emendiren, sondern durch die Aufwärmung der dummsten Schreibfehler alter Mönche immer mehr zu entstellen, dann verdient die deutsche Nation wenigstens es nicht, dass sie als die Trägerin der modernen Wissenschaft bezeichnet werde. Lückenhafte unleserliche Texte muss selbst der Fachphilologe sich gewöhnen, zu verabscheuen — oder auch seine ganze Wissenschaft schrumpft zu einem Vocabelwissen zusammen. Herausgegeben sollte zu **keinem** Zwecke ein entstellter, den Schönheitssinn vernichtender Text werden; die Notirung der handschriftlichen Ueberlieferung aber gehört in einen Anhang, wo er den Text nicht unterbricht und die Lectüre stört. **Keine** Emendation also sollte versäumt werden, wo sie **unbedingt** nothwendig ist, und der Fortschritt bei Herausgabe der Classiker liegt darin, dass man immer mehr der Ueberlieferung sich annähere, bei **Bewahrung des Sinnes, des Metrums** u. s. w. Erst dann muss eine Emendation verschwinden, wenn ein neuer Herausgeber eine näher liegende gefunden hat. — Ich habe bei Sophokles alle irgend nennenswerthen Aenderungen älterer Herausgeber, so wie die meinigen angegeben. Bei Aristophanes habe ich mich an den Text von **Bergk** gehalten, häufig auch Emendationen aufgenommen, die **Bergk** nur in Vorschlag bringt, und übrigens meine Abweichungen notirt.

Was nun mein System selbst anbetrifft, so glaube ich, nicht bezweifeln zu können, dass die Hauptresultate desselben als vollkommen feststehend bereits belegt sind. Wer mit irgend einer Urtheilskraft ausgerüstet, dasselbe zum Gegenstande seines Studiums machen wird, der wird schon von der Wahrheit des Gesagten sich überzeugen. In allen bisherigen Systemen, am allerwenigsten das Westphals ausgeschlossen, liegen eigentlich subjective, unbewiesene Ansichten vor, werthlose oder werthvolle, je nachdem. Man wird mir aber zustimmen, dass die Ansichten, welche jemand z. B. über die Takte vorträgt, erst bewiesen werden müssen dadurch, dass aus ihnen die Gesetze der Reihen, Verse, Perioden, Strophen u. s. w. Licht erhalten. Und wer über den Strophenbau schreibt, der muss zeigen, dass durch seine Gesetze auch die Takte, die Reihen u. s. w. u. s. w. Licht erhalten. Ueberhaupt ist durchaus der Nachweis einer strengen und für die Musik, Orchesis und für die blosse Recitation gültigen Gesetzlichkeit alle jene acht Kategorien hindurch, welche ich aufgestellt habe, zu liefern. Und das ist hier zum ersten Male geschehen. Alle bisherigen Systeme bleiben aber in den ersten Kategorien stecken, indem sie höchstens bis zum Verse gelangen, dann aber, wegen der grenzenlosen Unbestimmtheit, die sie schon in diesen ersten Elementen zulassen, gänzlich im Sande verlaufen. Nun wird aber ohne Ausnahme jeder Leser sich überzeugen können, dass in der vorliegenden Compositionslehre statt aller bisherigen Willkühr die strengste Gesetzlichkeit nachgewiesen ist, eine Gesetzlichkeit, die wahrlich nicht aus der Luft gegriffen werden konnte und in der ersten antiken Strophe ihre Widerlegung gefunden hätte, gleichwie sie in jeder der drei Strophen, die Westphal aus der Braut von Messina übersetzt hat, gebrochen ist, wenn sie nicht eine Wahrheit und Wirklichkeit wäre. Dass manche freilich mich nicht verstehen werden, darauf bin ich vollkommen gefasst, vertraue aber darauf, dass in nicht ferner Zeit die Wahrheit doch auch in diesen Sachen siegen werde.

In keiner Weise glaube ich übrigens, etwas durchaus Unfehlbares geleistet zu haben. Im Einzelnen wird immer noch zu bessern sein, wie ich denn auch bereits so manche kleine Partie im Texte der Eurhythmie gebessert habe im wissenschaftlichen Theile der Compositionslehre. Freilich, *auch nicht einen einzigen Grundsatz der Eurhythmie habe ich umzudeuten Gelegenheit gehabt*, so dass man schon dem Vergnügen entsagen muss, meine Rhythmik in jedem neuen Bande ihr Kleid wechseln zu sehen, wie es bisher geschehen ist in ähnlichen Werken. Ich bin *innerhalb* der alten Grundsätze fortgeschritten, d. h. es hat jede einzelne Regel ihre völlige Gültigkeit behalten, und nur immer neue Entdeckungen sind gefolgt, welche auch da jetzt sicher leiten werden, wo bisher noch verschiedene Alternativen waren. Ein besonders deutliches Beispiel bilden die beiden letzten Verse von Pers. IV, Ep. (Eurh., S. 359), deren mangelhafte Ueberlieferung in der Eurhythmie noch nicht richtig emendirt ist, wie nun aus Comp., § 17, 3 leicht zu erkennen ist. Und in diesem Sinne denke ich noch viel, sehr viel Neues zu bringen. Einige kleine Versehen freilich haben sich auch eingeschlichen; der billig Denkende wird dieselben verzeihen, wenn er bedenkt, eine wie gewaltige Arbeit in den wenigen Mussestunden von ein par Monaten zu leisten war. Wie zuverlässig aber die Arbeit auch bis ins Einzelne sei, wird man durch die Vergleichung der vielen Citate finden, welche unwiderleglich zeigen, wie sorgfältig und objectiv das Ganze gehalten ist.

Ich habe vier kleine Versehen zu berichtigen, und zwar:

1) S. 313 oben ist Z. 5 und 8 ◡ ◡ ◡ für –◡ ◡ zu schreiben, wegen der Kürze des ι in Πρίαμος.

2) S. 268 oben, ist die Regel dahin zu beschränken, dass bei choreïschen *Tetrapodien* Synkope des ersten Taktes allein gestattet ist; doch stehen auch diese Tetrapodien meist an Stellen, wo Logaöden zu erwarten wären.

3) Eum. III, γ, 3 (Eurh., S. 259) ist statt des choreï-

schen Epodikons ein dorisches zu schreiben, so dass der ganze Vers zu notiren ist:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ ⊾ ◡ | ⊾ ◡ | ⊾ ◡ | — ⌅]

Es war somit Comp., S. 310 und S. 455 oben auch auf diese zwischen Choreen und Dactylen vermittelnde Stellung dorischer Takte, die noch mehrfach zu belegen ist, aufmerksam zu machen.

4) S. 187, Z. 15 v. o. ist vor „dorische Reihen" „selten" einzurücken, da in der That in dorischen (auch in dactylischen) Compositionen ein par Ausnahmen vorkommen (Isthm. V, Str., V. 9; Pyth. IX, Str., V. 7). Auch S. 174, unten, habe ich bereits diese Einschränkung anerkannt.

Die noch übrigen beiden Bände der Kunstformen werden in nicht zu ferner Zeit erscheinen, doch wird man einige Erholung nach so grosser Arbeit gewiss gerechtfertigt finden. Man hat jetzt das grosse Gebäude des Systems vor sich, und wie viel auch noch an dem inneren Ausbau fehlen möge, so wird man doch leicht erkennen, dass die bereits geförderten Resultate auch dann für sich evident wären, wenn das Werk mit dem gegenwärtigen Bande abgeschlossen wäre. Neue Beweise sind also überflüssig, obgleich sie in unversiegender Fülle beizubringen sind, wie die folgenden Bände, die ganz neue Seiten beleuchten sollen, nebenbei auch zeigen werden. Auch Euripides wird, wie ich zuversichtlich im Voraus erkläre, in der neuen Gestaltung wie verjüngt erscheinen, und man wird nicht selten auch Gelegenheit haben, die Schönheit der Euripideïschen Composition zu bewundern, trotz mancher Nachlässigkeiten und Manirirtheiten, die dem jüngsten der grossen Tragiker nicht abgesprochen werden können.

Ich kann zum Schlusse noch nicht unterlassen, dem Herrn Verleger für die schöne Ausstattung des Buches meine wärmste Anerkennung auszusprechen, ebenso für die rasche Ausführung des viele Schwierigkeiten bietenden Druckes.

Berlin, im September 1869.

J. H. Heinrich Schmidt.

Inhalt.

		Seite
Einleitung		1
	Erstes Buch: Die Takte.	
§ 1.	Aufgabe der Compositionslehre in der Theorie vom Takte	24
2.	Steigende und fallende Takte	26
3.	Die normalen Taktformen	32
4.	Functionen der Takttheile	43
5.	Zusammenziehungen und Auflösungen	55
6.	Abnorm gegliederte Takte	71
7.	Der dorische Takt	80
8.	Kyklische Takte	87
9.	Charakteristik der Taktformen	90
10.	Unterscheidung der $^4/_8$- und $^3/_8$-Takte	93
	Zweites Buch: Die Sätze.	
11.	Aufgabe der Compositionslehre in der Theorie der Sätze	96
12.	Verhältniss des rhythmischen Satzes zum grammatischen	100
13.	Modulation der Sätze	135
14.	Kriterien für den Umfang der Sätze	163
15.	Hypermetrische Sätze	183
16.	Gliederung der Sätze	194
17.	Gesetze für die Taktfolge	202
18.	Die choreïsche Hexapodie	215
19.	Die choreïsche Tetrapodie	241
20.	Die Dipodie	253
21.	Die choreïsche Tripodie und Pentapodie	267
22.	Die Logaöden bei Pindar	273
23.	Die Logaöden der Dramatiker	281
24.	Die Sätze der dorischen Strophen	287
25.	Sätze der übrigen geraden Takte	290
26.	Die Sätze der grösseren Takte	294

Drittes Buch: **Die Verse.**

Seite

§ 27. Begriff und Stammformen des Verses 297
28. Gesetze für die fortlaufend gebrauchten Verse 300
29. Die Verse der Dramatiker 310
30. Die Pindarischen Verse 325

Viertes Buch: **Die Perioden.**

31. Die Formen der Perioden 329
32. Orchestische Bedeutung der Perioden 349
33. Rhetorischer Werth der rhythmischen Perioden 360

Fünftes Buch: **Die Strophen.**

34. Begriff und Hauptgesetze der Strophen 373
35. Die fortlaufend gebrauchten Strophen 380
36. Die chorischen Strophen der Dramatiker 392
37. Die Strophen Pindars 409

Sechstes Buch: **Die Gesänge.**

38. Gesänge im rein chorischen Typus 426
39. Wechselgesänge mit strenger Periodologie 445
40. Das Potpourri und die Parodie 453

Siebentes Buch: **Die alte Tragödie.**

41. Entwickelung der griechischen Tragödie 463
42. Die Anapästen bei Aeschylus 474
43. Die Composition des Agamemnon 479

Achtes Buch: **Die Trilogien.**

44. Die Trilogien des Aeschylus 504
45. Die Composition der Oresteia 507
46. Die losen Tragödien des Aeschylus 520
47. Allgemeine Regeln für die Composition der Trilogien . . . 530

Die lyrischen Partien in den Tragödien des Sophokles, rhythmisch geordnet I
Die lyrischen Partien bei Aristophanes, rhythmisch geordnet CLXXXV

Einleitung.

Wie die hohe culturgeschichtliche Bedeutung des römischen Volkes abgeleitet werden darf aus dem praktischen Sinne desselben, der für die Verhältnisse in Familie und Haus, städtischer und staatlicher Gemeinschaft überall die rechten Formen zu schaffen verstand, so entspringt die mindestens eben so hohe Bedeutung des griechischen Volkes aus seinem lebendigen Schönheitssinne, der, mit schöpferischer Kraft begabt, eine Kunst geschaffen hat, welche das menschliche Leben nach allen Seiten veredelte und in mehr als einem Punkte noch heutigen Tages unerreicht dasteht. Es ist derselbe ideale Sinn für Formschönheit, welcher die griechische Malerei, Plastik, Architektur, Poesie und Musik geschaffen hat. In allen Werken dieser Kunst, so weit sie der alles vernichtenden Zeit zu widerstehen vermocht haben, bewundern wir, mitten in der höchsten und grossartigsten Vollendung, eine edle Einfachheit, welche keinerlei fremdartige Beimischungen, die mit dem Geiste des Ganzen nicht in der engsten Beziehung stehen, duldet. In dem majestätischen Blicke und der erhabenen Haltung ganz allein offenbart sich schon hinreichend der olympische Zeus; höchstens führt seine Rechte noch das Symbol des Blitzes, oder der Adler zu seinen Füssen deutet darauf hin, wie er hoch oben thront, im Reiche des Himmels, die ganze Erde überblickend. Aber nirgends treffen wir jene Unmengen von symbolischen Geräthen, womit die indischen Götter beladen sind oder jene thierischen Attribute, womit die Aegypter ihre Gottheiten entstellten. Kein griechisches Kunstwerk ist durch Beigaben überladen und buntscheckig; selbst allzu grossen Farben-

reichthum verschmähte der griechische Maler, da auch die Idee des Gemäldes nicht hinter der Pracht brennender Farben zurücktreten durfte.

Gibt es irgend einen scharfen Contrast in der Welt, so ist es der zwischen orientalischer und griechischer Kunst. Dort eine unerschöpfliche Buntheit und Mannigfaltigkeit, welche die Sinne auf alle mögliche Art zerstreuen und ergötzen soll; hier die grösste Einfachheit, aber vollendete Nachahmung der Natur, nicht zum Sinnenkitzel bestimmt, sondern mit dem höheren Zwecke, durch das Vehikel der Sinne in den Geist selbst zu dringen und die Kraft eines verklärenden Ideales auf ihn zu äussern.

Es sind wahrlich keine neuen Ansichten, die ich hier ausspreche. Die griechische Architektur, Plastik und Malerei sind in ihrer edlen Einfachheit und Erhabenheit, wie sie ewig als Muster des guten Geschmacks dastehen, von jedem Gebildeten anerkannt. Wie einfach ferner die musikalischen Mittel waren, ist eben so bekannt, und eine Vergleichung unserer heutigen musikalischen Instrumente mit denen des Alterthums muss schon ganz allein die Ueberzeugung beibringen, dass die antike Musik ausserordentlich einfach, und wenn man will, kunstlos, in Verhältniss gegen die heutige war. Wenn wir aber jene Sagen hören von einem Orpheus, der mit seinem Gesange selbst Bäume bewegte, ihm zu folgen, wenn wir die Alten erzählen hören, wie durch die Macht der Töne der Krieger zu feurigem Muthe erregt wurde, der Traurige zu jubelnder Freude fortgerissen, der Leidenschaftliche besänftigt, ja der Böse zu Gefühlen des Mitleids und der Liebe gestimmt wurde; wenn ein Pindar uns erzählt, wie Alles der Macht der Töne unterworfen sei und nur Ungethüme wie Typhoeus sich ihr zu entziehen vermögen; und wenn wir ferner erwägen, eine wie wichtige Rolle die Musik im Unterrichte der Jugend spielte, ein Einfluss, zu dem sie sich nie wieder hat emporzuschwingen vermögen: da können wir schwerlich umhin, auch der antiken Musik trotz der Einfachheit der Mittel eine hohe Kunstvollendung zuzuschreiben. Es wird das eine Musik gewesen sein, einfach, wie die Melodien unserer Kirchenlieder, aber eben so vollendet, ja viel vollendeter noch in dieser Einfachheit, das Gemüth des Hörers bis ins tiefste Innere ergreifend und von gewaltiger und dauernder Wirkung.

So bliebe nur die griechische Poesie noch in ihrem bunt-

scheckigen orientalischen Gewande zurück. Ueberall bewundern und staunen wir die grosse Einfachheit und hohe Vollendung in der griechischen Kunst an; in der Poesie umgekehrt fällt eine Unordnung, Regellosigkeit, ein Mangel an aller einheitlichen Form auf, der ebenfalls, aber nach einer ganz anderen Richtung hin, in Erstaunen setzt. Wie ist es möglich, dass dieses Volk mit seinem vollendeten Schönheitssinne an einem so bunten Gemische der allerverschiedensten Formen, deren jede obendrein ohne alle Bedeutung ist, Geschmack finden konnte? Die Baukünstler, Bildhauer, Maler und Musiker jenes Volkes stehen als die erhabensten Vorbilder für alle Zeiten da; — die Dichter aber haben Formen für die höchste Gattung der Poesie geschaffen, die nur aus besonderen Launen hervorgegangen sein können; oder richtiger, sie haben, wenn sie etwas besonders Kunstreiches und Schönes schaffen wollten, den Zweck zu erreichen geglaubt, indem sie alle möglichen Formen beliebig mit einander vermengten, wie in den Hexenkessel nicht genug verschiedene Ingredienzien kommen können.

Oder irren wir hier nur? Sollte die griechische Poesie, so schön nach Inhalt und Sprache auch in der gewählten Form Einklang, Wohlordnung und eine vollendete Einheit erkennen lassen? Haben doch die Griechen einen Satzbau geschaffen, der an Klarheit und Durchsichtigkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Sind sie doch die Meister in jeder Art des mündlichen und schriftlichen Ausdruckes. Nicht nur jede Rede eines Demosthenes, Isokrates, Aeschines ist auch der Form nach ein vollendetes Meisterwerk; sondern jede Darstellung, das Geschichtswerk wie die philosophische Abhandlung, die Schilderung wie der Dialog sind für uns Muster, die wir schwerlich je erreichen. Und die Form der Poesie, gerade in ihrer höchsten Vollendung, wie sie in den chorischen Dichtungen uns entgegentritt, sollte allein sein ein

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum?

Wir sagen nicht zu viel, wenn wir die metrischen Formen der chorischen Poesie bei den Griechen, wie sie von denen aufgefasst werden, die nichts anerkennen, als 2-, 3-, 4- und 5-silbige „Versfüsse“, als ein planloses Gemisch von kleinen, unter sich verschiedenen, nicht mit einander verwandten Einheiten bezeichnen, die in ihrer Vereinigung zu einem Ganzen (der Strophe und dem ganzen Chorgesange) nichts als einen völlig gestaltlosen

1*

Haufen bilden, in welchem man vergebens irgend eine Ordnung sucht. Wenn im Hexameter 2- und 3-silbige Takte von der Form — — und — ⏑ ⏑, d. i. ♩♩ und ♩♫ wechseln, so erkennen wir sogleich die Gesetzlichkeit: die Takte, an Dauer und Gliederung gleich, sind nur dadurch verschieden, dass ihr zweiter Theil bald durch eine lange, bald durch zwei kurze Silben ausgefüllt ist. Auch die verschiedenen Formen der Takte beim jambischen Trimeter lassen sich leicht erkennen als einander vollkommen entsprechend. Welche Verwandtschaft oder Aehnlichkeit aber lässt sich etwa auffinden zwischen „Versfüssen“, wie Dindorf (Metra Aeschyli &, p. 38 sq.) sie findet bei Aesch. Agam. 683 sq.?

τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ᾽ Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
ἑλέναυς ἕλανδρος ἑλέπτολις
ἐκ τῶν ἁβροπήνων
προκαλυμμάτων ἔπλευσε ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ,
5 πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ κατ᾽ ἴχνος
πλατᾶν ἄφαντον
κέλσαντες Σιμόεντος
ἀκτὰς ἐπ᾽ ἀεξιφύλλους
δι᾽ ἔριν αἱματόεσσαν.

—́ ⏑ ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ —, —́ ⏑ ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — — chor
⏑ ⏑ —́ ⏑ —, ⏑ ⏑ —́ ⏑ — iamb.
—, —́ ⏑ ⏑ —, — chor.
⏑ ⏑ —́ ⏑, —́ ⏑ — —, ⏑ ⏑ —́ ⏑, —́ ⏑ — — ion.
5 ⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ ⏑, —́ ⏑ — —, ⏑ ⏑ —́ ion.
⏑ —́ ⏑ — — iamb.
—́ —, —́ ⏑ ⏑ — — dactyl.
—, —́ ⏑ ⏑ —, ⏑ —́ — chor.
⏑́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑ — — dactyl.

Sehen wir nur auf die Namen: Choriamben, Jamben, Jonici, Dactylen, so drängt sich sogleich die Frage auf: welche Einheit herrscht denn im Masse dieser Strophe (deren erste Partie wir fortgelassen haben)? Aber mit den 4 Takten ist es noch lange nicht zu Ende! Verse, die hier choriambisch genannt sind, sind eingetheilt in folgende „Versfüsse“:

1) —, eine nackte Silbe (= $^1/_4$-Note).
2) ◡ —́ — ($^5/_8$)
3) —́ ◡ ◡ — und ◡ —́ ◡ — ($^6/_8$)
4) ◡ —́ ◡ — — ($^8/_8$)

Die Jamben, hier in Dipodien zusammengefasst, erscheinen als:

1) ◡ ◡ —́ ◡ — ($^7/_8$)
2) ◡ —́ ◡ — — ($^8/_8$)

Die Jonici treten auf als:

1) ◡ ◡ —́ ◡ ($^5/_8$)
2) —́ ◡ — — ($^7/_8$)
3) ◡ ◡ —́ — ($^6/_8$)
4) ◡ ◡ —́ ($^4/_8$)

Die Dactylen erscheinen als:

1) ◡́ ◡ ◡ ($^3/_8$)
2) —́ ◡ ◡ — — ($^8/_8$)

Die beigesetzten Brüche geben die Ausdehnung der „Versfüsse“ an, die sich ergibt, wenn man die kurze Silbe als Achtelnote und folglich die lange Silbe als Viertelnote rechnet. Wir sehen hier also 12 „Versfüsse“ von den verschiedensten Formen und der verschiedensten Ausdehnung eine Strophe zusammensetzen. Wir können eben so wenig fassen, wie die verschiedenen Formen zu gleichen Namen kommen, noch, was ihre Zusammenwürfelung in einen Haufen — denn als solcher erscheint das Ganze — zu bedeuten habe. Eben so planlos erscheint uns die Verschiedenheit in der Ausdehnung der Verse. Und was sind diese Verse? Nichts anderes, als was man für gut befunden hat, in Eine Reihe zu schreiben: denn nicht die geringste Gesetzlichkeit lässt sich in ihrem Baue erkennen. Oder ist es doch nur eine beschränkte Anzahl von Formen, die man in einem und demselben Verse zulässt? Keineswegs! „Versfüsse“ von allen möglichen Formen bringt man in einen und denselben Vers zusammen. Wer sich hiervon überzeugen will, der blättere nur etwas in dem angeführten Buche, und er wird bald alle möglichen Zusammenstellungen finden. Wo auch der Chamäleon-Name „Glyconeus“ (mit dem sich kaum irgend ein fassbarer Begriff verbindet) nicht mehr passen will, da zählt man denn einfach die einzelnen Versfüsse auf, aus denen ein

Vers bestehen soll, und diese werden folglich auf folgende und ähnliche Art benannt:

⏑ –́ – ⏑ –, – –́ ⏑ – dochmius cum dipodia iambica.
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, –́ ⏑ – iambicus dimeter et creticus.
⏑ –́ –, –́ ⏑ – baccheus et creticus (diese 3 Beispiele l. l. p. 247).

Doch wozu mehr Beispiele geben, die eben so zahlreich sind, als die uns überlieferten Strophen selbst? Dass mit solchen Aufzählungen langer und kurzer Silben und ihrer Vereinigung zu den buntesten „Versfüssen" auch nicht Ein Schritt gethan ist zur Erkennung der in den alten Dichtungen herrschenden Kunstformen, liegt auf der Hand. In der That, wenn das die Formen der antiken Poesie wären, so gäbe es keine Prosa. Denn in Verse wie die obigen lässt sich z. B. mit Leichtigkeit der ganze Thukydides zerlegen. Der Anfang des ersten Buches kann es zeigen:

Θουκυδίδης Ἀθηναῖος
ξυνέγραψε τὸν πόλεμον
τῶν Πελοποννησίων καὶ
Ἀθηναίων ὡς ἐπολέ —
5 μησαν πρὸς ἀλλήλους u. s. w.

–́ ⏑ ⏑ –, ⏑ –́ – ⏑ choriambus cum antispasto.
⏑ –́ – ⏑, –́ ⏑ ⏑ – antispastus cum choriambo.
–́ ⏑ ⏑ –, –́ ⏑ – – choriambus cum ditrochaeo.
⏑ –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏑ ⏑ diiambus cum paeone primo.
5 – –́ ⏑ –, –́ – diiambus cum spondeo.

Diese Theorie der „Versfüsse", in welche der Begriff der Takte unterging, hat schon frühzeitig, als man die herrlichen Kunstformen der antiken Poesie nicht mehr verstand, ihren Anfang genommen, in Alexandrien. Es bildete sich nach und nach die Wissenschaft der alten Metrik aus, die, gänzlich unbekannt mit dem Wesen der Rhythmik, sich lediglich in der Gruppirung langer und kurzer Silben übte und höchstens das äusserlich mehr oder weniger Aehnliche und oft neben einander vorkommende zusammenstellte. Für uns ist diese Lehre von den Versfüssen von sehr geringem Werthe, von um so geringerem, als fast jeder Metriker auf seine

Weise gruppirt, falls er nicht gedankenlos seine Vorgänger excerpirt und abschreibt. Nur das ganz Augenfällige haben die alten Metriker zum Theil erkannt, und ihre Notizen sind deshalb insofern von Werth, als sie nicht selten zeigen, dass gewissen Wahrheiten sich niemand verschliessen kann, der auch nur einen flüchtigen Blick auf den Gegenstand wirft.

Es hat dann Gottfried Hermann mit genialem Scharfblicke das Wesen und die Bedeutung der überlieferten Formen zu ergründen versucht und mindestens manche allgemeinen Eigenthümlichkeiten entdeckt, die den alten Metrikern, die immer an dem Einzelnen hafteten, entgangen waren. Mit mehr Glück hat A. Böckh in die poetischen Kunstformen einzudringen versucht, und wenigstens verdankt ihm die Wissenschaft den grossen Fortschritt, dass in dem vollen Wortschlusse, dem gestatteten Hiatus und der Syllaba anceps wichtige Kriterien für den Schluss der Verse entdeckt wurden. Nachdem dann Voss, Apel und Feussner vergeblich versucht hatten, in den chorischen Dichtungen durchweg die modernen Taktmasse nachzuweisen, haben Rossbach und Westphal der rhythmischen Theorie ganz neue Bahnen eröffnet. Sie haben nachgewiesen, dass auch in der Gleichheit der Takte nicht die Einheit der überlieferten Compositionen bestehe, dass vielmehr überall eine Gliederung in rhythmische Sätze (κῶλα) stattfinde, und dass diese Sätze sich durch bestimmte Gruppirungsformen zu rhythmischen Perioden vereinigten. In der ersten Auflage ihres Werkes liessen die Verfasser sich noch von der richtigen Anschauung lenken, dass die vermöge der rhythmischen Theorie aufgestellten κῶλα in Einklang stehen müssten mit den metrischen, in der Natur der Silben begründeten Verhältnissen. Neuerdings hat R. Westphal zum grossen Schaden der Wissenschaft diesen Weg vollständig wieder aufgegeben. Es ist vermuthlich die Erkenntniss der Mangelhaftigkeit der von ihm angenommenen Periodologie, welche ihn veranlasst hat, dieselbe ganz aufzugeben und wegzuleugnen.

Allerdings, Perioden von so mangelhafter Gruppirungsform und so fehlerhaftem Pausensatze, wie Rossbach und Westphal sie annahmen, konnten nicht den antiken Compositionen zu Grunde liegen. Ich glaubte deshalb eine ausführliche Darstellung der Kunstformen, wie sie aus einem selbständigen Studium, für das aber so

viele wichtige Resultate von Vorgängern bereits vorlagen, mir klar wurden, mit einer Darstellung der Eurhythmie, d. h. der rhythmischen Periodologie in den chorischen Strophen beginnen zu müssen. Ein tieferes Eindringen in die antiken Compositionen liess erkennen, dass in jener Periodologie der Hauptschlüssel der ganzen Wissenschaft der Rhythmik zu suchen war. Mit ihrer Hülfe ergaben sich die übrigen Resultate so zu sagen von selbst: ein deutlicher Beweis für die Wahrheit der angenommenen Principien. Es gelang mit ihrer Hülfe, der Wissenschaft eine feste und unerschütterliche Basis zu geben; es zeigte sich eine Gesetzlichkeit vom Takte an bis zum Ganzen der Compositionen, die jeden Zweifel an die gefundenen Einzelwahrheiten ausschloss. Freilich, das moderne Gefühl sprechen jene zum Theil grossartigen Perioden nicht immer an; aber ist damit ihr Vorhandensein geleugnet? Auch die schönen Formen des Sonnettes, in welchen niemand die Absichtlichkeit verkennen wird, verrathen sich nicht beim ersten Lesen; sie erfordern Uebung, um uns mundgerecht zu werden und um bei der Recitation in ihrem schönen Ebenmasse gefühlt und empfunden zu werden. Viel schwerer aber fühlen sich die verschränkten, weit von einander entfernten Reime in manchen kunstvolleren deutschen Strophen heraus, zumal in den Reigenliedern, die uns aus der Zeit unserer ersten classischen Periode überkommen sind. Hier aber kann kein Streit stattfinden: die Reime sind zu zweifellose Indicien für die Gruppirungen, welche der Dichter beabsichtigte, während die Perioden der griechischen Strophen sich nur demjenigen unzweifelhaft verrathen, der alle Theile der antiken Rhythmik vollkommen beherrscht.

In der Eurhythmie nun wurden die verschiedenen Periodenarten auch in unserer deutschen Poesie und Musik nachgewiesen, und besonders die Kirchenlieder zur Veranschaulichung der griechischen Verhältnisse herbeigezogen. Es geschah nicht in dem Glauben, dass die deutschen Beispiele eine volle Beweiskraft für die Darstellung der griechischen Verhältnisse üben könnten. Wohl aber konnte die Periodologie, aus der griechischen Literatur selbst reichlich und überschwenglich belegt und bewiesen, der modernen Anschauung nur so näher gebracht werden. Im Verlaufe der Compositionslehre nun, Buch III, wird auf den Gegenstand zurückzukommen sein, und ich werde durch Anziehung kunstvollerer deut-

scher Strophen auch die grösseren Perioden zu lebendiger Anschauung zu bringen suchen.

Betrachten wir nun aber einen Augenblick die Consequenzen, zu denen Westphal in der neuen Auflage seiner Metrik gekommen ist, seitdem er die Periodologie verworfen. Dass die gleiche Ausdehnung der Takte, von der ausserdem zahlreiche Ausnahmen stattfinden, indem in den griechischen Compositionen häufiger als in den modernen der Takt wechselte, noch keine genügende Einheit derselben ausmachte, konnte einem Forscher wie Westphal unmöglich entgehen. Seit nun aber die Periodologie von ihm verworfen war, blieb nichts übrig, als in der Gleichmässigkeit der rhythmischen Sätze (κῶλα) das Einheitliche der Compositionen zu suchen. Was lag nun für den an moderne Musik Gewöhnten näher, als die Tetrapodie überall in den Vordergrund zu stellen? Der Boden der antiken Ueberlieferung also wurde fast gänzlich verlassen — indem nur diejenigen Aussprüche der alten Rhythmiker und Metriker in Kraft blieben, die vermöge ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit den mannigfaltigsten Gebrauch ganz nach dem Belieben des modernen Forschers zuliessen. Wenn z. B. die Alten einige Metra, aus verschiedenen Gründen, dipodisch massen, z. B. eine trochäische Tetrapodie — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ als Dimeter — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ ‖ auffassten, so glaubte sich nun Westphal berechtigt, aus beliebigen Tripodien vermöge der Gliederung in je 2 Takte, Tetrapodien zu machen. Demgemäss erscheint ihm die dactylische Tripodie z. B. in den dactylo-epitritischen Strophen immer als Tetrapodie, für — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | schreibt er — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ |, ja selbst, wo der Schlusstakt mitten im Verse ein irrationaler ist (— ⏑ statt — —, nach unserer Schreibart — >), findet er diese Tetrapodie heraus, indem er sich das Fehlende durch eine Pause von 3 Moren ergänzt denkt, also

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⋀ ‖, oder wie er schreibt,
´— ⏑ ⏑ ´— ⏑ ⏑ ´— ⏑́ ⋀

Auch die katalektische Tripodie scheut er sich nicht, mitten im Verse durch eine willkührliche Pause, die er sich durch Instrumentalmusik ausgefüllt denkt, zu einer Tetrapodie zu vervollständigen,

´— ⏑ ⏑ ´— ⏑ ⏑ ´— ´⋀ d. i. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⋀ ‖
aus — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ ‖

Neben der Tetrapodie findet er nun noch die Dipodie in den

„dactylo-epitritischen“ Strophen zulässig. So denkt er sich z. B. Pind. Nem. I, Str., V. 7 folgendermassen gebaut:

–́ ⏑ –́ — | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ∧́ | –́ ⏑ –́ — –́ ⏑ –́ — |
–́ ⏑ –́ — –́ ⏑ –́

Prüfen wir an einem Verse, z. B. an V. 7 der ersten Gegenstrophe:
Ζεὺς ἔδωκεν Φερσεφόνᾳ, κατένευσέν τέ οἱ χαίταις, ἀριστεύοισαν
εὐκάρπου χθονός.

Hier soll gemessen werden:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ∧́ — ⏑ —
Φερσεφόνᾳ κατένευ — σέν τέ οἱ u. s. w.

Also mitten im Worte, nachdem bereits die Silbe —νευ— einen ganzen Takt hindurch angehalten ist und folglich die Dauer von 2 Längen erhalten hat, soll nun noch einen ganzen, vollen Takt hindurch mit dem Gesange eingehalten werden, während die Instrumentalmusik fortfährt, und dann erst kommt die Schlusssilbe des Wortes, —σεν an die Reihe?! Wäre das nicht eine unerhörte Form von Knittelversen, viel schlimmer als jene,

Hans Sachs war ein Schuh-
macher und Poet dazu,

wo man doch nach „Schuh-“ nicht nöthig hat, einen ganzen Takt zu pausiren, obendrein aber ein Compositum vorliegt, in dem eine Trennung der Silben eher zu entschuldigen wäre? Und es ist doch nur eins der unzähligen Beispiele, die wir herausgriffen: um jene Tetrapodien voll zu machen, kommt man ja alle Augenblicke zu langen Pausen mitten in den Wörtern.

Aber das ist noch lange nicht Alles, wozu Westphal folgerichtig getrieben wird, um seine Tetrapodien voll zu machen. Es wird zu diesem Zwecke eine eigene Kategorie geschaffen und mit dem — allerdings sehr bezeichnenden! — Namen der μέτρα ἀκέφαλα belegt. Wo nämlich in den dactylo-epitritischen Strophen ein Vers mit einer zweisilbigen Anakruse (Auftakt) beginnt, da behält sich Westphal die Freiheit vor, aus diesen 2 Kürzen ⏑ ⏑ einen Dactylus zu machen, indem er den Vers mit kräftigen Instrumentaltönen beginnen lässt, auf welche dann die zwei Kürzen folgen.

Auf diese Art findet er

⩘ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ – ⏕ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⩘ Pind. Ol. 7, 1. 6 und so noch nicht wenige andere Verse. Um also das Westphal angenehme Metrum zu erhalten, muss man solche Verse mit einem „Rumps!" beginnen, und eben so häufig auch so schliessen. So lautet Ol. 7, 1:

Rumps! Φιάλαν ὡς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἑλὼν rumps!

Ist das noch ein Rhythmus im Gedichte? Wo hat man je davon gehört, dass ein deutscher Dichter mit Fleiss und Absicht Verse gedichtet habe, die erst dann einen Rhythmus haben, wenn der Leser sich ein kräftiges „Rumps!" an ihrem Anfange und Ende, oft auch in ihrer Mitte supplirt? Und ein griechischer Dichter sollte so verstümmelte Verse gebaut haben? O was doch den armen Griechen alles in die Schuhe geschoben wird, wie sie radebrechen, stottern und hinken müssen je nach der Laune ihrer Verehrer!

Aber auch mit diesen Massregeln sind die Westphal'schen Tetrameter noch nicht immer hergestellt. Da wird denn noch Ein kräftiges Mittel angewandt, die gewünschte Form zu erhalten. Es wird nämlich eine Dehnung langer Silben bis zu acht Moren, also zwei volle Takte hindurch angenommen! Auch diese Erscheinung soll nicht selten sein. So z. B. wird Pind. Pyth. 1, 2 constituirt:

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | ⊔⊔ ⊔⊔

σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά.

ier soll zu singen und zu recitiren sein:

ᾱ—ᾱ—ᾱ—ᾱρ—χᾱ—ᾱ—ᾱ—ᾱ!

Da hätten wir das von Aristophanes in komischer Uebertreibung dem Euripides aufgebürdete εἱ—ει—ει—ει—λισσόμενος in voller Blüthe! In demselben Verse ist dann auch noch die letzte Silbe von ἀγλαΐας als zweitaktig zu messen, oder auch eine volle Taktpause anzunehmen, was nach der mangelhaften Bezeichnung Westphal's nicht zu unterscheiden, aber gleich falsch ist.

Wir fragen nun aber mit Recht: Ist das Metrik? Ist das antike Ueberlieferung? Ohne Zweifel, mit solchen Entstellungen, denn anders lässt sich die Sache nicht bezeichnen, kann man aus jedem antiken Verse machen, was man will. Und doch ist die

antike Ueberlieferung so unzweideutig und so reichlich, dass man erstaunen muss, wie jemand mit Blindheit gegen ihre Thatsachen erfüllt sein konnte. Man betrachte nur den ältesten und häufigsten der überlieferten Verse, den dactylischen Hexameter: dieser besteht, wie auch Westphal nicht zu leugnen wagt und niemand leugnen kann, aus zwei Tripodien, und es ist unmöglich (denn schon die Cäsur legt gegen ein solches Verfahren Protest ein, so wie die wechselnde Gestalt des dritten Taktes) hier durch irgend welche Kunstgriffe zwei Tetrapodien herzustellen. Und ehe man nun an eine Analyse der schwierigen Strophen ging, hätte man die einfachen Strophen der äolischen Lyrik, wie sie von Horaz reichlich erhalten sind, prüfen sollen: dort sind gerade die so viel angefochtenen Tripodien und Pentapodien fast eben so häufig, als die Tetrapodien, ausserdem kommen Dipodien und Hexapodien, also die ganze Mannigfaltigkeit der rhythmischen Sätze, die überhaupt der Ausdehnung nach möglich sind, vor. Statt also mit leicht auf alles mögliche anzupassenden unklaren und unbestimmten Regeln zu operiren, galt es, sich an diejenigen unzweifelhaften Thatsachen der Ueberlieferung zu halten, die in keiner Weise missverstanden werden können, und in ihnen die Wegweiser für die in der Forschung weiter einzuschlagenden Bahnen zu erkennen.

Es liegt in diesen Consequenzen der neueren Theorie Westphals die Warnung, sich nicht zu sehr auf moderne Analogien bei Ergründung antiker Verhältnisse zu stützen. Die Gefahr liegt gerade da nahe, wo es gilt, Wesen und Bedeutung äusserer Formen zu ergründen, und sehr leicht erscheint das als das einzig Natürliche, woran man von Jugend auf gewöhnt ist. Aber auf diese Weise hat Westphal eine Menge seiner früheren grossartigen Resultate wieder aufgehoben, und am allerwenigsten kann der strenge Philologe von einem Systeme überzeugt werden, welches, mit wenig Rücksicht auf die Gestalt der überlieferten Texte, ihre Musik selbständig zu ergründen sucht, während es umgekehrt galt, die letztere aus den ersteren zu erschliessen, und der ganze Versuch aufzugeben war, sobald man zu der Annahme einer starken Divergenz zwischen dem Rhythmus beider sich gezwungen sah.

Auch entsteht billig die Frage, da es auch den Anhängern der „tetrapodischen Theorie“ nicht gelungen ist, überall Tetrapodien nachzuweisen, da sie an zahllosen Stellen Dipodien, Tripodien,

Pentapodien und Hexapodien nicht wegzudisputiren im Stande sind, vielmehr diese rhythmischen Sätze häufig genug, wenn auch nur als arme verstossene Parias unter den „vierfüssigen“ Vollbürgern haben dulden müssen: welche Einheit existirt nach ihnen in den antiken Compositionen?

Eine Einheit der Composition, wodurch jene erhabenen Schöpfungen allein zu Kunstproductionen in einem höheren Sinne des Wortes werden, konnten wir durchaus in der gleichen Ausdehnung der Takte nicht finden. Takte von gleicher Ausdehnung aber zum Theil sehr verschiedener Form, in beliebiger Anzahl zu Zeilen zusammengewürfelt, die kein anderes Kennzeichen haben, als dass sie mit vollem Worte schliessen, lassen keinerlei künstlerische Gestaltung erkennen in dem Ganzen der Compositionen. Aber auch Takte zu bestimmten, sei es gleich langen, sei es verschieden ausgedehnten rhythmischen Sätzen vereinigt, geben dem Ganzen nicht das Gepräge der Einheit. Eine Strophe, aus Versen der verschiedensten Ausdehnung bestehend, ist ein formloser Haufen, so lange keine Wohlordnung unter den Sätzen und den Versen bemerkbar wird.

Diese Wahrheit liess sich bereits aus der Betrachtung der Strophen der äolischen Lyriker erkennen; hier lag alles offen vor Augen, und unmittelbar folgte der Schluss, dass auch die chorischen Strophen nach bestimmten künstlerischen Principien gebaut sein mussten, zumal, da sie nicht nur musikalisch vorgetragen wurden, sondern selbst von einer streng geregelten Orchesis meist begleitet waren.

Ein bedeutender Schritt zur Erkennung jener Kunstformen ist erst gethan durch die Feststellung der Periodologie in den antiken Strophen. Aber ehe die Perioden ihrem Baue nach betrachtet werden, sollte das Wesen des antiken Verses sorgfältiger erörtert und die Gesetze in seinem Baue festgestellt werden. Der bedeutendste Schritt hierzu ist geschehen durch eine ausserordentlich verdienstvolle Schrift von K. Lehrs. Ich meine seine metrischen Epimetra zur zweiten Ausgabe des Aristarch. Hierin ist zuerst die Gliederung des ältesten Verses der Griechen durch die Cäsur gezeigt und somit eigentlich erst der Begriff des Verses festgestellt worden. Als ich im ersten Bande der Kunstformen bemüht war, der Lehre vom rhythmischen Periodenbau eine feste Grundlage zu geben, da durfte ich nicht näher auf das Wesen des Verses eingehen. Erst nachdem der Periodenbau zu allgemeiner Anschauung

gekommen war, war es möglich, auch auf die anderen Kategorien näher einzugehen. Ich habe also in dem nach der „Eurhythmie“ erschienenen „Leitfaden“ besonders in der Typenlehre das Allgemeinste über den Begriff des Verses gegeben.

Aber auch nachdem die Gesetzlichkeit im Bau der Takte, Sätze, Verse und Perioden nachgewiesen, kann noch nicht von einem wahren Verständnisse der antiken Compositionen die Rede sein.

Die oben angedeutete Regelmässigkeit der Strophen kann auch noch nicht in dem tadellosen Bau ihrer einzelnen rhythmischen Perioden gesucht werden, eben so wenig, als die letzteren dadurch schon vollendet erscheinen, dass ihre einzelnen Sätze in ihrem Baue den allgemeinen Regeln entsprechen. Die Strophen dürfen und können kein Conglomerat von beliebigen, wenn auch in sich regelmässigen Perioden sein. Und darf selbst der ganze Gesang als eine Zusammenkittung beliebiger, unter sich verschiedener Strophen betrachtet werden? In dem regelmässigen Wechsel von Strophe und Gegenstrophe, oder in der regelmässigen Gruppirung der verschiedenen Strophen aber kann die Einheit der Composition eines Liedes unmöglich allein bestehen. Ein solches Lied wäre nichts als ein Quodlibet gewesen, eine Entartung der Kunst, die für den feierlichen antiken Chorgesang unmöglich anzunehmen ist und von Aristophanes nur zu komischen Zwecken verwandt wurde. Es ist also eine weitere Aufgabe der Wissenschaft, und wir dürfen sagen, eine höhere, die Einheit der Composition einen ganzen Chorgesang hindurch nachzuweisen.

In vielen Fällen, wie bei Pindar, ist hiermit die Aufgabe vollkommen gelöst. Auch in den Chorliedern der Komödie und in denen bei Sophokles und Euripides ist mit dem erwähnten Nachweise jede Forderung befriedigt, die billigerweise an die rhythmische Theorie gestellt werden kann. Die Chorlieder bei Sophokles, in so naher Beziehung sie auch mit der Handlung des Dramas stehen, sind dennoch rhythmisch vollkommen selbständig, wenngleich nicht geleugnet werden kann, dass mancherlei Analogien in der Composition der Chorika desselben Dramas zu herrschen pflegen. Hat das ganze Drama sein eignes Gepräge, so werden es auch die Chorlieder haben müssen, sofern nicht scharf einander entgegenstehende Situationen in ihnen zur Darstellung kommen; aber irgend ein Zusammenhang in der rhythmischen Composition derselben kann billigerweise nicht gefordert und er-

wartet werden. Noch weniger kann man einen solchen Zusammenhang in den Liedern erwarten, die Euripides in seine Dramen einlegte, da sie zum Theil kaum noch in engerer Beziehung mit der Handlung des Dramas stehen.

Ganz anders aber ist das Verhältniss bei Aeschylus. Bei ihm treten die lyrischen Elemente noch ausserordentlich in den Vordergrund, ja sie sind zum Theil der eigentliche Kern seiner Dramen. Durch sie erhalten diese ihre strenge Gliederung, und man erkennt nicht unklar, wie die Partien des Dialogs sich eigentlich nur als Epeisodia zwischen die grossen Partien eines ursprünglich in sich einigen Gesanges eingedrängt haben. Mag man hierin die deutlichen Anzeichen für die alte Theorie erkennen, dass die Tragödie sich aus dem Dithyrambus entwickelt habe, oder nicht: genug, die sämmtlichen Chorika hängen auch rhythmisch noch so unverkennbar zusammen, dass es nicht schwer fällt, die Einheit der Composition im ganzen Drama nachzuweisen. Nur der Prometheus ist schon mehr in der Weise des Sophokles componirt. Eine höhere Aufgabe also ist es, die Einheit der Composition durch ein ganzes Drama hindurch bei Aeschylus nachzuweisen.

Aber auch hier ist unsere Aufgabe noch nicht erfüllt. Da uns eine vollständige Trilogie überliefert ist, so gilt es, auch diese als einheitliche Composition zu erkennen. Die einzelnen Dramen bezeichnen hier nur die grösseren Abschnitte. Die bei der erhaltenen Trilogie erkannten Gesetze aber finden ihre Bestätigung durch die übrigen Dramen des Dichters, denen man vom rhythmischen Standpunkte aus eine bestimmte Stellung in den Trilogien anzuweisen berechtigt ist.

Betrachten wir nun die Aufgabe, welche einer griechischen Compositionslehre vorliegen muss, noch einmal in ihren allgemeinsten Zügen. Wir erhalten acht Kategorien, auf welche unsere Darstellung sich zu erstrecken hat. Es gilt, den gesetzmässigen Bau und die Einheit in sich nachzuweisen von folgenden Grössen:

1. Die Takte (πόδες).
2. Sätze (κῶλα).
3. Verse (μέτρα).
4. Perioden (περίοδοι).
5. Strophen (στροφαί).
6. Gesänge (μέλη).

7. Der ganze lyrische Theil der älteren Tragödie als Einheit.
8. Die Trilogie.

Wir werden, indem wir die Compositionslehre in acht Büchern, welche den obigen Kategorien entsprechen, zur Darstellung bringen, auch dieselbe Reihenfolge innehalten müssen und also von den kleineren und elementaren Einheiten bis zu dem umfassenden Ganzen der Trilogie fortschreiten. Wenn es uns gelingt, in einem alle obigen acht Kategorien umfassenden Systeme nachzuweisen, dass nicht nur die für die eine von ihnen gefundenen Gesetze die für die übrigen Kategorien nicht aufheben oder erschüttern, sondern dass vielmehr, wie in einem dauerhaft und zweckmässig errichteten Gebäude der eine Theil immer den anderen unterstützt und hält und schliesslich alle Theile einem und demselben Zwecke dienen: dann müssen wir unsere Aufgabe als gelöst betrachten. Dann aber wird auch die antike Poesie als eine Kunst von höchster Vollendung dastehen und man wird ein- für allemal zugestehen müssen, was wir im Eingange behaupteten, dass die Griechen, die hohen Vorbilder in jeder anderen Kunst, auch in den Formen der Poesie die unerreichten Muster sind, hier ebenso entfernt von planloser Buntscheckigkeit, wie in der Architektur, der Malerei, Plastik u. s. w. Ferner, sobald eine solche Ausbildung der Form mit vollkommener Consequenz nachgewiesen ist, da wird niemand mehr sprechen können von willkührlichen Hypothesen und jeder Gedanke an Zufall ist von vornherein ausgeschlossen.

Ehe wir aber zur Darstellung der Materien selbst übergehen, ist es noch nothwendig, kurz die Hülfsmittel zu nennen, die uns bei unseren Arbeiten zur Hand waren und die Grundsätze, von denen wir uns bei unserer Forschung leiten liessen.

Fast alle Wissenschaften haben in ihrer Kindheit hauptsächlich zwei Behandlungsarten erfahren. Die niedrigste Forschungsart ist die rein empirische. Da registrirt man äussere Beobachtungen einfach auf, ohne sich die Mühe zu geben, an das Wesen und die Ursachen der Erscheinungen zu denken. Diesen Standpunkt nehmen in unserer Wissenschaft durchgängig die alten Metriker ein. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass dieselben manches nützliche Material gesammelt haben, und wir würden uns daher glücklich schätzen können, wenn uns die grösseren Werke derselben überliefert wären, etwa die grösseren Ausgaben der Metrik des Hephästion.

Aber mehr als eine Sammlung von Material können wir in ihren Leistungen nicht erkennen; höchstens gelangen sie dahin, die verschiedenen Steine des Gebäudes in verschiedenen Haufen zu ordnen: das Gebäude selbst zu errichten, dazu haben sie nicht einmal den Versuch gemacht.

Die zweite Forschungsart ist die speculative. Philosophische Köpfe suchen den Kategorien, welche sie sich gebildet haben, die Facta möglichst anzupassen; weit davon entfernt, durch liebevolles Eingehen in den Gegenstand selbst ihn aus sich zu erkennen und anderen so zu erschliessen, suchen sie nur die Belege für ihre eigenen Ideen — und finden sie mit Leichtigkeit. Dieser Richtung gehören die alten Rhythmiker an, Aristoxenus an der Spitze. Ueber allgemeine Grundsätze kommt er eben so wenig in seiner Rhythmik, als in seiner Harmonielehre hinweg. Es sind ideale Betrachtungen, nicht unähnlich pythagoreïschen Zahlenspeculationen, die allerdings manches Wahre in sich haben, keineswegs aber in concreter praktischer Anwendung von grossem Nutzen sind und sehr selten, wo uns der richtige Weg zweifelhaft ist, den Ariadnefaden uns an die Hand geben. — Der speculativen Richtung gehören auch G. Hermann's Forschungen an; und wir müssen heutigen Tages erstaunen, wie man dazu kommen konnte, aus den Kantischen Kategorien die antiken Metra erklären zu wollen.

Eine höhere wissenschaftliche Methode aber kann allein entstehen, wenn sorgfältige und angestrengte Beobachtung (Empirism) und eine vorsichtige Speculation, die aber nie einen Schritt weiter geht, ohne in neugefundenen Thatsachen einen neuen Halt erlangt zu haben, sich gegenseitig ergänzen und unterstützen. Diese Bahn war es, welche Rossbach und Westphal ursprünglich betraten; der letztere aber ging bald, als er den richtigen Faden verloren, in eine masslose Speculation über, die ihn ganz vergessen liess, dass es sich nicht um moderne Operntexte, sondern antike, möglicherweise himmelweit verschiedene Compositionen handelte.

Der von mir eingeschlagene Weg der Forschung darf dreist, wie man auch über die Resultate urtheilen möge, als die Verbindung einer vorsichtigen Speculation mit sorgfältiger Registrirung der Facta bezeichnet werden. Da die alten Metriker unter sich eine oft so himmelweit verschiedene Auffassung haben, woraus allein schon hervorgeht, dass keiner von ihnen sich auf dem rechten

Wege befand, da ferner ihre Angaben nirgend wahre Principien der Kunst erkennen lassen, wie sie doch bei den chorischen Dichtern angenommen werden müssen, so glaubte ich nicht verbunden zu sein, ihren Angaben mehr Gewicht beizulegen, als Hermann, Böckh und andere anerkannte Forscher ihnen zuschrieben. Eben so wenig aber schien es mir zweckdienlich zu sein, den überlieferten Lehrsätzen, wie von anderen geschehen ist, eine willkührliche Deutung zu geben, um so die Thatsachen mit ihnen zu vereinen. Es lag eigentlich auch gar kein Grund vor, aus unreinen und abgeleiteten Quellen zu schöpfen, da die Urquellen selbst noch vorhanden waren. Die alten Metriker nämlich haben ihre ganze Kunde aus den überlieferten poetischen Werken selbst geschöpft. Warum nun sollten auch wir nicht zu diesem Urquell zurücksteigen, warum dasjenige mittelbar zu gewinnen suchen, was unmittelbar in frischer Fülle entgegenströmt? Freilich hatten die alten Metriker noch mehr Werke zur Hand, als wir; aber da sie nicht über die Theorie der κῶλα und höchstens Verse hinweggekommen sind, so genügten uns die hie und da zerstreuten Citate von Versen, die in den grösseren uns überlieferten poetischen Schöpfungen nicht mehr vorkommen.

Die vorhandenen Gesetze zu erkennen, dazu bot sich folgender Weg als ein völlig zuverlässiger dar. Die gewöhnlichsten und deshalb auch die Hauptformen der Takte, Sätze, Verse, Perioden liessen sich aus den recitativen Metren erkennen, die selten eine mehrfache Deutung zulassen. Weitere Aufschlüsse gaben die einfachen epodischen Gruppen und äolischen Strophen, die theils in Fragmenten und einzelnen Gedichten aus der griechischen Literatur erhalten sind, theils von Horaz und Catull, wenn auch mit einzelnen Umgestaltungen, aufbewahrt wurden. Hier liess sich überall mit Bestimmtheit die Ausdehnung der Verse und die Gesetzlichkeit im Bau derselben erkennen; hier zeigten sich die Hauptformen der rhythmischen Perioden in unverkennbarer Weise; hier endlich liess auch eine Gesetzlichkeit im Bau der Strophen sich unschwer erkennen. Wir verglichen diese unverkennbaren Erscheinungen überall mit den analogen Erscheinungen der deutschen Poesie und erkannten so unschwer die rhythmische und musikalische Bedeutung dieser Formen. Eben so klar und durchsichtig aber war der Bau vieler Strophen bei Aristophanes; zugleich zeigten sich in

ihnen die grösseren und kunstvolleren Perioden so deutlich ausgeprägt, dass keinerlei Zweifel zurückbleiben konnte. Als nun ein ähnlicher Periodenbau auch zum Theil durch den Reim in mittelhochdeutschen Tanzliedern sich zeigte, da konnte nicht mehr bezweifelt werden, dass diese Formen, deren Wesen in einer vollendeten Symmetrie bestand, überhaupt natürliche und sich von selbst darbietende seien, sobald die Rhythmik zu kühneren und grossartigeren Compositionen sich emporschwang. In jenen mittelhochdeutschen Gedichten nun fanden sich auch manche Formen, denen eine strenge Symmetrie fehlte und die keinen wohlgeordneten gleichzeitigen Chortanz zugelassen haben würden. Diese Formen der Perioden hielt ich in griechischen Chorgesängen nicht für zulässig, ausgehend von dem Gedanken, dass einem Volke, welches überall ein so schönes Ebenmass herzustellen wusste, solche Extravaganzen nicht zuzuschreiben seien. Und bei einer sorgfältigen Verarbeitung sämmtlicher chorischer Texte lag nirgend Grund zur Annahme solcher Unregelmässigkeiten vor.

Ich glaubte ferner annehmen zu dürfen, dass der griechische Dichter der Sprache keine Gewalt anthat, dass er einzelnen Silben keine Noten gab, die mehrere Takte hindurch dauerten — und nirgends fand ich Grund zu solchen Annahmen. Ferner, da in den bekanntesten Versen, wie dem Hexameter, den Versen der äolischen Lyrik u. s. w. nirgend Beispiele vorlagen, dass der Dichter lange Pausen mitten in die Wörter hineinverlegte, so glaubte ich auch diese, an sich so unschöne, ja unnatürliche Praxis nirgend annehmen zu dürfen — und nirgend lag ein Zwang dazu vor. Ebenso wenig hielt ich für zulässig, dass die poetischen Texte, in sich rhythmisch verstümmelt, erst durch eine kunstvolle Instrumentalbegleitung vervollständigt würden; — und auch hier zeigte sich die antike Poesie plastisch schön, tadellos in ihren Formen, ganz im Gegensatze zu modernen Anschauungen, die man ihr hat aufbürden wollen. So zeigte sich denn, dass die überlieferten Werke aus dem Grunde noch einer rhythmischen Analysis unterworfen werden konnten, weil die antike Praxis nirgend Unschönheiten, Verstümmelungen, ungeheure Uebertreibungen duldete. Und diese Wahrnehmung gab schliesslich die Ueberzeugung, dass die schönen Kunstformen der griechischen Poesie noch vollständig erschliessbar seien, und dass sich ein System aufstellen liesse, welches den

Forderungen auch einer höheren und strengen Wissenschaft genügen könnte.

Wer aufmerksam obiger Darstellung gefolgt ist, der wird nicht mit Unrecht schliessen, dass in der Compositionslehre nicht etwa ein neues System einer schon bekannten Wissenschaft gegründet werden soll, sondern, dass der Versuch vorliegt, eine im Vergleich mit der bisherigen Metrik ganz neue Wissenschaft darzustellen. Ich bin deshalb dem Leser noch einige weitere Erklärungen über Umfang und Bereich dieser Wissenschaft schuldig. Es ist namentlich die Grenze zu bestimmen zwischen der „Eurhythmie", die ich im ersten Bande der Kunstformen dargestellt habe und der „Metrik", die den vierten Band dieses Werkes ausmachen wird.

In der Eurhythmie war die Aufgabe keine andere, als den Bau der rhythmischen Perioden nach zweien Seiten hin darzustellen. Es waren 1) die zulässigen Gruppirungsformen zu entwickeln, 2) der Pausensatz innerhalb der Perioden festzustellen. Vorher waren die einzelnen Taktarten nach ihren drei Genera festzustellen, dann die Ausdehnung, Gliederung und die Ictenverhältnisse der Sätze (κῶλα) zu bestimmen. Alle diese Darstellungen bewegten sich auf dem Gebiete einer Art angewandten Mathematik: es handelte sich hauptsächlich um Proportionen und um bestimmte Gruppirungsformen der erkannten einfacheren Grössen. Was sonst in dem Buche zur Verhandlung kam, waren meist Lehnsätze aus der eigentlichen Metrik, die zum Verständniss der übrigen Theorien unentbehrlich waren.

Für die eigentliche Metrik liegt die Aufgabe ganz anders. Sie hat nachzuweisen, wie die Silben der Sprache verwandt werden, um die rhythmischen Kunstformen zu erzeugen. Sie hat besonders zu belegen, wie die langen und kurzen Silben nicht nur zur Anwendung kommen, um längere und kürzere Noten zu tragen, sondern auch in mannigfaltiger Weise mit Rücksicht auf die rhythmischen Icten gebraucht werden. Die Lehre von den „irrationalen Takten" spielt deshalb in der Metrik eine grosse Rolle, und ihre Aufgabe ist es, hier eine allgemeine Gesetzlichkeit nachzuweisen. Ich habe in der Eurhythmie diesen Gegenstand natürlich sehr kurz behandeln müssen; etwas näher durfte ich auf ihn eingehen im Leitfaden, der nun einstweilen diese Lücke meines Systemes zudecken möge. Ferner hat die Metrik übersichtlich und

nach bestimmten Kategorien die überhaupt angewandten rhythmischen Sätze und Verse zu verzeichnen. Eine solche vollständige Zusammenstellung hat keinen unbedeutenden wissenschaftlichen Werth, und ermöglicht es späteren Forschern, selbständig weiter zu arbeiten, um die noch mangelhaft oder unvollständig behandelten Theile des Systemes zu ergänzen. Die antistrophische Responsion, der sogenannte Polyschematism und die „Basis" in den lyrischen Schöpfungen sind andere Punkte, welche der Metrik angehören.

Eigenthümlich nun ist die Stellung der Compositionslehre, wie ich sie fasse. Auch sie beginnt mit den Takten, wie die Eurhythmie, doch genügt ihr nicht eine Aufzählung derselben nach Gliederung und Ausdehnung (eine rein mathematische Betrachtung), sondern sie sucht zu erkennen, welche Formen der Takte durch ihre schönen Massverhältnisse, einen musikalischen Werth haben und nur deshalb in den überlieferten Compositionen vorkommen. Erkennt z. B. die Eurhythmie einen $^5/_8$-Takt von der Gliederung ◡́ — —, d. i. ♪́ ♩ ♩ nicht an, weil die legale Proportion im Innern desselben nicht stattfindet, so verwirft ihn die Compositionslehre aus ganz anderen Gründen, weil ein Takt von der Form keinen musikalischen Tonfall haben könnte. Noch andere Taktformen werden von ihr verworfen, die mit der Eurhythmie keineswegs in Widerspruch stehen würden, wie der $^6/_8$-Takt ◡́ ◡ — —, ◡́ ◡ ◡ ◡ — u. dgl. m. Natürlich sind für diese Annahmen die allgemeinen Principien aufzustellen. Uebergehend dann zum Bau der rhythmischen Sätze, acceptirt die Compositionslehre von der Eurhythmie die Regeln über Ausdehnung und Ictenverhältnisse der gewöhnlichen Sätze. Aber, gestützt auf ein reiches überliefertes Material, geht sie weiter, und zeigt zunächst, in welchen verschiedenen Reihenfolgen nur die einzelnen Taktformen auf einander folgen dürfen, um Sätze zu bilden. Da mancherlei Arten möglich sind, so werden diese in Klassen gruppirt und ihre eigenthümlichen Functionen dargelegt. Ganze Reihen von letzteren aber werden verworfen, so vollständig sie auch blos eurhythmischen Regeln genügen mögen. — Beim Bau des Verses dann ist nicht blos das Verhältniss der Ausdehnung in seinen Sätzen zu berücksichtigen, sondern die Formverhältnisse dieser Sätze zu einander. Hier werden manche Formen wieder ausgeschlossen, die nicht nur eurhythmisch tadellos sind, sondern selbst den Anforderungen der

Compositionslehre, insofern sie sich auf den Bau der einzelnen Sätze beziehen, genügen. — In der Lehre von den Perioden werden ebenfalls sämmtliche Lehrsätze der Eurhythmie als bekannt vorausgesetzt und vollständig anerkannt; aber nun treten eine ganze Reihe neuer Forderungen auf. Die rhythmischen Sätze können nicht beliebig nach ihrer Ausdehnung gruppirt werden, wogegen die Eurhythmie meist nichts einzuwenden hätte, sondern es herrschen eine Menge Wohllautsgesetze, die in dem Wesen der Musik begründet sind. Die verschiedenen möglichen Formen, allerdings mannigfaltig, müssen einen bestimmten musikalischen Sinn erkennen lassen, abgesehen von der Gruppirung, die nebenbei ihre Bedeutung für die orchestischen Schwenkungen des Chores hat. Endlich müssen die verschiedenen Perioden, wie sie ihren Gruppirungsformen nach benannt sind, ebenfalls eine bestimmte Anwendung haben.

Während also die Compositionslehre noch näher auf ein musikalisches Verständniss der poetischen Schöpfungen hinarbeitet, bringt sie zugleich eine Menge positiver Regeln, welche die sonst trotz aller metrischen und eurhythmischen Gesetze noch herrschende Willkühr immer mehr beschränkt und folglich auch die äussere Sicherheit in der Analysirung der antiken Dichtungen ausserordentlich vergrössert. Was sie in der Theorie der Strophen, der ganzen Gesänge u. s. w. bietet, braucht nicht angedeutet zu werden, da hier keine scheinbare Collision mit den andern beiden erwähnten Disciplinen, die höchstens bis zur Theorie der Perioden vorschreiten, stattfindet. Lassen wir darüber die entsprechenden Bücher dieses Bandes selbst sprechen.

Nur eine allgemeine Andeutung wird noch von Nutzen sein, der specielleren Darstellung vorauszuschicken. Ich habe mich zur Angabe der Metra theils der Notenschrift, theils der metrischen Schrift bedient. Die erstere hat den Vortheil allgemeinerer Anschaulichkeit, die zweite den grösserer Bequemlichkeit und Raumersparung. Der Leser nun wird überall im Auge zu behalten haben, dass diese verschiedenen Zeichen völlig gleichbedeutend sind, — und ♩, ◡ und ♪, —◡ ◡ und ♩. ♬ u. s. w. entsprechen sich auf das Genaueste. Einige Vortheile der beiden Schriftarten sind aber im Leitfaden, §. 7, 3. 12, 2. 13, 3 besprochen worden. — Noch ist im voraus zu bemerken, dass die Eigenthüm-

lichkeiten des Euripides in den folgenden Darstellungen keine besondere Berücksichtigung finden werden. Es bleibt dies dem dritten Bande der Kunstformen vorbehalten, während wir hier nur näher eingehen können auf die Besonderheiten in der Composition des Aeschylus, Sophokles, Aristophanes und Pindar, dagegen Euripides nur insoweit anziehen können, als er Belege zu diesen und jenen allgemeinen Theorien liefert. Auch wäre es schlechterdings unmöglich gewesen, aus einem Dichter, der so häufig kunstreiche Formen ohne Zweck und ohne Zusammenhang mit dem Inhalte des Textes anwendet, die Principien der Kunst zu finden. Es können hier nur diejenigen Dichter entscheiden, die mit vollem Bewusstsein für ihre Gedichte auch diejenige äussere Form gewählt haben, die dem Inhalte derselben entsprach. Bei Euripides aber divergiren Form und Inhalt der Gedichte nicht selten bedeutend, und wie die Chorlieder oft als ganz fremdartige Zuthaten der Dramen erscheinen, so sind auch die Lieder und ihre Weisen oft nur auf die gezwungenste Art zusammengereimt.

Erstes Buch.

Die Takte.

---

§ 1. Aufgabe der Compositionslehre in der Theorie vom Takte.

1. Die Eurhythmie, welche die rhythmischen Grössen lediglich als mathematische Data auffasst, um bis zum Baue der Perioden zu gelangen, d. h. bis zu denjenigen Abschnitten der musikalischen und poetischen Composition, auf welche eine streng mathematische Gliederung sich überhaupt erstreckt, betrachtet auch die Takte lediglich von der mathematischen Seite aus, d. h. nach Ausdehnung, Gliederung und Ictenverhältnissen. Eurh. § 3 gab deshalb den allgemeinen Ueberblick hierüber, während in § 17 noch einige genauere Bestimmungen nachgeholt wurden, die erst aus einem Ueberblicke grösserer Partien der Compositionen gewonnen werden konnten.

2. Es entstand nun die Frage, was die ursprüngliche und eigenthümliche Bedeutung dieser Takte sei. Es kann kein Zweifel herrschen, dass sie, wie alle anderen rein rhythmischen Grössen der Ausdruck verschiedener regelmässiger Bewegungen sind, wie sie in einem wohlgeordneten Tanze und Marsche stattfinden. In einem Leitfaden, der bestimmt war, in gedrängter Kürze die Hauptformen aller Arten der Poesie zur Anschauung zu bringen, konnte nun

unmöglich diese Genesis und Grundbedeutung der Formen mit Stillschweigen übergangen werden, vielmehr musste bei den einzelnen Arten der Poesie nachgewiesen werden, worauf ihre Formen zu reduciren seien. So trat die „Typenlehre" in den Vordergrund und mit ihr die Betrachtung aller rhythmischen Grössen als Ausdrucksformen ursprünglich für eine bestimmte Reihe regelmässiger Bewegungen. Von diesem Gesichtspunkte aus wurden Leitf. § 6 sq. geschrieben und besonders § 23 suchte noch eine Reihe von Erscheinungen so zu erklären.

3. Da aber uns so gut wie keine anderen Compositionen, als poetische, aus dem Alterthume vorliegen, so muss jede Darstellung nothwendig Rücksicht nehmen auf die eigenthümliche Verwendung der sprachlichen Silben zu den verschiedenen rhythmischen Zwecken. Formen, die dem Rhythmus nach zum Theil ganz regelmässig erscheinen, bedingen doch oft eine Verwendung der sprachlichen Silben, die von der gewöhnlichen Regel abweicht; so entstehen die Takte, welche man irrationale nennt. Die genauen Bestimmungen in diesen Verhältnissen, die mit dem Rhythmus selbst, mit der Musik und den entsprechenden Bewegungen nichts oder wenig zu thun haben, gehören in die Wissenschaft der eigentlichen Metrik. So gab denn unsere Eurhythmie § 5 und etwa auch § 4 hierüber nur die allernothwendigsten und unerlässlichsten Bemerkungen. Dagegen musste der Leitfaden etwas näher auf diese Sachen eingehen, da er bestimmt war, wenigstens von allen elementaren Seiten des Systemes das Hauptsächlichste darzustellen. In § 11—17 daselbst findet man deshalb diesen Gegenstand etwas eingehender behandelt. Eine ausführliche Darstellung aber wird erst im vierten Bande unserer Kunstformen folgen, und es werden dort auch die Belege für die einzelnen Lehrsätze reichlich gegeben werden.

4. Ganz anders aber ist die Aufgabe der Compositionslehre. Diese fasst nur die musikalische Bedeutung der einzelnen Taktformen ins Auge, indem sie die Lehrsätze der Eurhythmie, der Typenlehre und der Metrik ohne weiteres als bekannt voraussetzt. Wenn aber derselbe Gegenstand, von einer ganz neuen Seite betrachtet, doch nicht als ein anderer erscheint, wenn vielmehr die Ergebnisse jener anderen Anschauungsarten lediglich bestätigt, zugleich aber auch fester begrenzt werden: so wird man

nicht umhin können, hierin neue und grosse Beweise für die aufgestellten Thesen zu erblicken. Freilich werden wir auch hier nicht umhin können, dieses und jenes, was vom musikalischen Standpunkte aus vollkommen klar ist, noch durch metrische Belege zu unterstützen, immer aus dem Grunde, weil uns Worttexte, keine Notentexte vorliegen. Und auch die behandelte Musik ist eine eigenthümliche, nämlich Vocalmusik, durch die Eigenthümlichkeit der sprachlichen Silben überall beschränkt und auf ein bestimmtes Mass zurückgeführt. Uns leitete hierbei überall die Ansicht, dass in der poetischen und musikalischen Composition eine grosse Uebereinstimmung herrschte, mit anderen Worten, dass die Griechen den Texten keine Musik gaben, die vielleicht an und für sich schön, den Worten und Silben Gewalt anthat und somit den Sinn des Textes unkenntlich und die Sprache zu einem blossen Spiel mit Lauten machte. Wenn die hohe Poesie, die in jenen Schöpfungen herrschte, im Gegensatz zu den Liedern unserer Operntexte, diesen Glauben veranlasste, so bedurfte er eigentlich gar keines Beweises (der dennoch in überschwenglicher Fülle durch die so gefundenen Kunstformen geliefert war), und nur unsere Gegner würden die undankbare Aufgabe zu erfüllen haben, zu zeigen, und unzweifelhaft darzuthun, dass die sonst so massvollen Griechen gerade in den poetischen Compositionen ganz ins Masslose und Unschöne sich verloren hätten.

---

§ 2. Steigende und fallende Takte.

1. Die Alten sonderten Takte von gleicher Ausdehnung und Gliederung als verschiedene Arten, je nachdem rhythmische Reihen mit oder ohne Auftakt begannen. Demgemäss erschienen ihnen nicht nur die Dactylen und Anapäste, welche ganz verschiedene Ictenverhältnisse haben (vgl. Eurh. § 17, 4 und die Aufzählung Leitf. § 8), sondern auch die Trochäen und Jamben als ganz verschiedene Takte. Sie unterschieden nämlich Takte, die mit dem Niederschlage anfangen, von solchen, die mit dem Aufschlage beginnen, z. B.

—́ ∪ trochaeus ∪ —́ iambus.

—́ — ∪ ∪ ionicus a majori, ∪ ∪ —́ — ion. a minori.

Wenn der Takt eine kleinere oder grössere, regelmässig wiederkehrende, in sich selbst abgeschlossene Reihenfolge von Bewegungen ursprünglich bezeichnet, so ist nicht ersichtlich, warum nicht jedesmal eben so gut die schwächere Bewegung der stärkeren vorhergehen könnte, als das Umgekehrte stattfindet. Wenn beispielsweise der Niedertritt mit dem rechten Fusse beim Marschiren stärker ist, als der mit dem linken, mit beiden Tritten aber ein Abschnitt (der durch einen Takt dargestellt wird), vollbracht ist: warum sollte man die folgenden Gruppirungen nicht gleich natürlich halten?

1) links, rechts | links, rechts | links, rechts |

2) rechts, links | rechts, links | rechts, links |

Mit dem schwachen診Takttheile beginnen nun gerade sehr viele Metra, und so namentlich die Anapästen, die deutlich zum Ausdrucke einer bestimmten Bewegung dienen. Ist es nun recht, den Auftakt eines solchen Verses abzusondern und den Rest desselben wie Dactylen zu schreiben? Wir schreiben im engen Anschluss an die moderne Notenschrift

∪ ∪ ⋮ —́ ∪ ∪ | —́ ∪ ∪ | —́ ∪ ∪ | —́ ∧ ‖

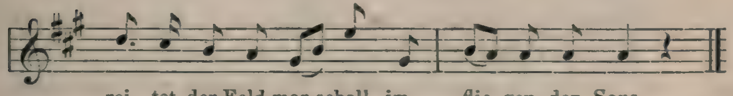
Wäre es aber nicht richtiger, zu schreiben

∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ ‖ ?

Die Frage entscheidet sich, wenn man die musikalischen Verhältnisse ins Auge fasst.

2. Betrachten wir einmal eine ganz bekannte Melodie mit Auftakt.





Zwischen den einzelnen Silben und Tönen werden beim Reciren wie beim Singen unwillkührlich kleine Pausen gemacht, die

aber so unbedeutend sind, dass sie nicht mit in Rechnung gezogen und notirt werden können. Aber die grossen, $^4/_4$-Takte, in welchen das Lied componirt ist, zeigen Tonreihen, welche jedesmal vor dem Schluss derselben abgeschlossen sind, gerade an einer Stelle, wo auch ein neuer grammatischer Satz beginnt. Hier ist eine noch deutlicher bemerkbare Pause, aber ebenfalls nicht ausgedrückt. Die erste Tonreihe nämlich ist eine (der Höhe der Noten nach) steigende und erst mit dem letzten Tone sinkt sie auf ein mittleres Niveau zurück; sie entspricht dem Satze: Was blasen die Trompeten. Die zweite Tonreihe, der Nachsatz des Verses, ist eine fallende und gehört zu den Worten: Husaren heraus! Es folgt wieder im Wesentlichen eine steigende Tonreihe, zu „Es reitet der Feldmarschall“ gehörig, und eine fallende, zu „im fliegenden Saus“ gehörig. Jede dieser Tonreihen, je einen Takt bildend, freilich einen Takt, der einem ganzen rhythmischen Satze entspricht, beginnt mit einer ictuslosen Silbe und ist demgemäss ein steigender Takt. Die Einheit der Gruppen also liegt nicht innerhalb der Taktstriche, sondern diese Gruppen beginnen vor einem solchen und schliessen n a c h einem solchen. Ohne Zweifel sondern hier also die Taktstriche, die den Auftakt abscheiden, n i c h t in die richtigen Abschnitte, und richtiger würde man das ganze Lied hindurch die Taktstriche so setzen, dass innerhalb je zweier derselben die Tonreihen als wohl abgeschlossene Gruppen ins Bewusstsein träten.

Aber hier hat die moderne Composition ganze rhythmische Sätze auch als Einzeltakte behandelt, und es ist natürlich, dass die Einheit der Tonreihen mit diesen Sätzen zusammenfalle. Denken wir uns aber einmal die deutschen Achtelnoten durch —, die Sechszehntelnoten durch ◡ u. s. w. in diesem Falle ausgedrückt, dann haben obige beide Verse folgende Gestalt:

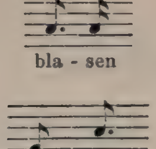
— ⁝ ∟ ◡ | — — | ⊔ | —, — ‖ —‿— | — — | ∟ ‖
— ⁝ ∟ ◡ | — — | —‿— | —, — ‖ —‿— | — — | ∟ ‖

Wir sehen, dass die einzelnen Takte sehr wohl angesehen werden können, als mit dem schweren Theile beginnend, dass aber eine Cäsur zwischen den Sätzen stattfindet, vermöge welcher die neue Tonreihe in dem metrisch noch nicht abgeschlossenen letzten

Takte des Satzes beginnt (vgl. Leitf. § 19). Die einzelnen Takte aber, als welche uns



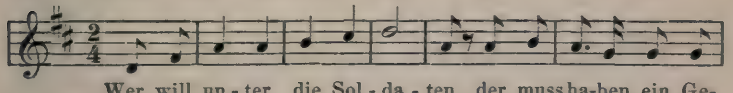
u. s. w. erscheinen, haben keine Tonreihen für sich, und eher gehört z. B.
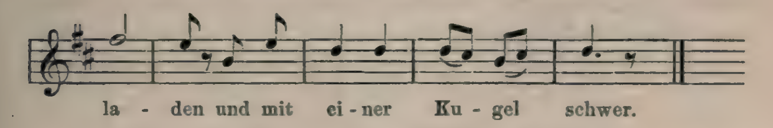


zusammen als

u. s. w.

Klarer nun lassen sich diese Verhältnisse durchblicken, wo in modernen Compositionen die Gliederung eines Gedichtes in Takte, Sätze und Verse treu bewahrt ist. Wir nehmen als Beispiel den Anfang eines bekannten Soldatenliedes.







Unsere Leser, denen aus der Eurhythmie oder dem Leitfaden der Begriff des rhythmischen Satzes klar ist, werden unschwer erkennen, dass durch die Taktstriche in diesem Liede eine durchaus correcte Sonderung in Gruppen bei der ganzen Melodie erreicht ist. Nur wo ein neuer Satz beginnt, ist durch die Cäsur wieder der Aufschlag des Schlusstaktes als Auftakt zum folgenden Satze abgesondert. Unmöglich aber ist es, hier gleich grosse Takte

zu erhalten, bei einer Theilung nach antiker Art; die lange Note, zur zweiten Silbe von „Soldaten“ gehörig, macht es sogleich unmöglich. Man erhielte nämlich:

◡ ◡ ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — ⊥ u. s. w.,

wäre also gezwungen, eine Silbe in zwei Takte zu vertheilen. Derselbe Grund verhindert uns, antike Metra ohne Auftakt zu statuiren. Nicht seltne Verse wie

◡ ⊔ ⊔ — ◡ — ◡ ⊔ —

lassen mit Leichtigkeit die Theilung

◡ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ||

zu; die umgekehrte würde schon im ersten Takte stecken bleiben.

Für die erste der angeführten Melodien würde sich überhaupt gar keine Eintheilung der Takte in Aufschlag und Niederschlag ergeben; denn welche Gliederung hätte gleich der erste Takt:

♩ ♪. ♬ ♪ ♪ ♩ ♪ |

Das wäre ein Takt, wo Aufschlag und Niederschlag in dem unerhörten Verhältnisse 1 : 5 ständen! Bekanntlich aber kommen keine Proportionen mit grösserem Index vor, als 1 : 2 oder höchstens 1 : 3 (§ 7).

3. Freilich liessen sich nicht wenige moderne Weisen aufführen, besonders Tänze, in denen der schwache Takttheil immer in einem engeren Verhältnisse zum f o l g e n d e n, als zum vorhergehenden starken Takttheile steht. Es findet dann eine kleine Pause, die meistens nicht ausgedrückt werden kann, zwischen Niederschlag und Aufschlag eines jeden Taktes statt, während eine solche kaum bemerkbar ist beim Uebergang zum nächsten Takte, und so sind Reihen wie

♩ ♪, | ♩ ♪, | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 || und

♪ | ♩, ♪ | ♩, ♪ | ♩, ♪ | ♩ ||

als solche mit steigenden und fallenden Takten zum Theil strenge verschieden. Aber in nicht wenigen Melodien sind diese Verhältnisse schwankend; während vielleicht die ersten Takte steigend sind, werden die schliessenden fallend. Und noch öfter steht der Auftakt isolirt da, die nun folgenden Takte offenbaren sich als fallende, und erst bei der nächsten „Cäsur“ treffen wir wieder die Arsis des Taktes als Auftakt behandelt. Unsere Notenschrift aber

konnte diese Verhältnisse nicht weiter berücksichtigen, zumal nicht selten beide Auffassungen auf Eins hinauskommen. Sie begnügt sich also damit, die mit dem Ictus beginnenden Gruppen abzusondern.

Welche Praxis aber ist nun die rationelle in den antiken Compositionen? Viele Reihen sind unzweifelhaft steigend, wie rein jambische und anapästische Verse, andere haben eben so unzweifelhaft fallende Takte, wie der trochäische Tetrameter. Soll dies durch verschiedene Bezeichnung kenntlich gemacht werden, soll man also schreiben

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

und dagegen:

◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — ‖?

Dies Verfahren, nicht selten ohne das geringste Bedenken, ist in anderen Fällen gänzlich unzulässig. Der dactylische Hexameter z. B. hat ohne Zweifel im ersten Satze fallende Takte; der zweite Satz aber beginnt, wie die Cäsur zeigt, mit einem Auftakte. Bei männlicher Cäsur nun käme man schon zu einer ganz unerhörten Schreibart,

—̣ ◡ ◡ | —̣ ◡ ◡ | —̣, | ◡ ◡ —̣ | ◡ ◡ —̣ | ◡ ◡ —̣ | —,

wo man auf zwei Stellen überschüssige Silben hätte, das einemal eine solche mit Ictus, das anderemal eine ictuslose. Die 6 Takte und die 2 Tripodien aber wären ganz unkenntlich geworden. Noch weniger aber ginge diese Schreibart bei der weiblichen Cäsur an,

—̣ ◡ ◡ | —̣ ◡ ◡ | —̣ ◡ | ◡ — ◡ | ◡. — ◡ | ◡ — —,

wo Monstra von Takten zum Vorschein kämen.

So erweist sich auch diese ganze Methode als vollkommen unmöglich in sehr vielen, ja den meisten choreischen Strophen der chorischen Dichtungen. Eine einzige Synkope, ⌞ statt — ◡, macht diese Schreibart unmöglich, wie wir oben bereits sahen. Dann aber wechseln oft trochäische und jambische Verse so bunt durch einander, dass man wohl sieht, dass keine verschiedenen Taktarten vorliegen. Wir schreiben folglich ohne Rücksicht auf vorhandenen Auftakt die Reihen, getheilt in ihre regelmässigen Takte, die jedesmal mit dem schweren Theile beginnen, wie wir es durch die moderne Notenschrift gewohnt geworden sind, und wie allein metrische Grössen entstehen. Dabei ist es freilich von Wichtigkeit,

zu wissen, ob steigende oder fallende Takte vorliegen, da aber die Unterschiede oft verschwimmen, und da im entgegengesetzten Falle die verschiedenen Verhältnisse auch ohne eine besondere Bezeichnungsart leicht zu unterscheiden sind, so werden wir keine besonderen Abzeichen hierfür einführen. In der Lehre von dem Rhythmus der Sätze aber werden wir einsehen lernen, wie wichtig die Eintheilung derselben in solche mit steigendem und fallendem Rhythmus ist, Erscheinungen, die mit der Gestaltung der Takte in nächster Beziehung stehen.

Wir werden also bei Besprechung der Gesetze im Bau der Takte nur jene Gruppen unter Takten verstehen, die mit dem starken Takttheile regelmässig anfangen und mit dem schwachen Takttheile schliessen.

---

§ 3. Die normalen Taktformen.

1. Eine Reihenfolge ewig gleicher Bewegungen oder Töne, die in denselben Abständen einander folgen, erzeugt keinen Rhythmus. Rhythmus also ist weder in dem gleichmässigen Falle der Tropfen von einem Dache, noch in dem Ticken des Pendels einer Uhr oder in den 12 Schlägen, womit sie die Mittagsstunde anzeigt. Eine Folge von gleich langen Noten, etwa ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ · · · oder ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ · · ·, auf einem Instrumente angegeben, ist so lange ohne Rhythmus, als die einzelnen Töne mit gleicher Stärke angeschlagen werden. Erst dadurch, dass einzelne dieser Töne stärker angeschlagen werden, diese stärkeren Icten aber in regelmässigen Abständen erfolgen, so dass die Reihen in Gruppen von gleicher Ausdehnung zerfallen, entsteht ein bestimmter Rhythmus. So kann z. B. obigen Notenreihen eine Eintheilung in 2- oder 3-theilige Gruppen (Takte) gegeben werden dadurch, dass unter je 2 oder 3 Noten die eine stärker angeschlagen wird:

♩̂ ♩ ♩ | ♩̂ ♩ ♩ | und ♪̂ ♪ ♪ | ♪̂ ♪ ♪ | oder

♩̂ ♩ | ♩̂ ♩ | ♩̂ ♩ | und ♪̂ ♪ | ♪̂ ♪ | ♪̂ ♪ |

Der Wechsel stärkerer und schwächerer Intonirung, vom Ohre schnell erfasst, lässt hier mit Leichtigkeit die Gruppirung der Grössen

erkennen, und sobald die Gruppen nicht nur gleiche Ausdehnung haben, sondern auch in den erwähnten Intonirungsverhältnissen constant sind, macht die erkannte Wohlordnung auf unsere Sinne einen befriedigenden Eindruck. Besteht doch gerade der ganze Genuss, den das Gehör im Stande ist, uns zu gewähren, in dem Gefühle für rein mathematische Verhältnisse. Aus diesem Grunde ist uns ein Accord wohlklingend, aus diesem Grunde verletzen Disharmonien und unreine Töne, welche das Mass strenger Proportionalität nicht inne halten.

Also auch eine Eintheilung von Tonreihen in Gruppen ist in dem Falle unmusikalisch, wenn diese Gruppen ungleich sind und unregelmässig wechseln. In der Reihenfolge

>♩ ♩ | >♩ ♩ ♩ | >♩ ♩ ♩ ♩ | >♩ ♩ | >♩

bemerken wir z. B. keinerlei Rhythmus.

2. Gruppen aus lauter gleich langen Noten gebildet, ermüden jedoch bald. Erst der Wechsel von Noten verschiedener Länge macht einen wohlthuenden Eindruck: man fühlt, wie das an sich Verschiedene zu einer Einheit durch strenge Gesetzlichkeit vereint wird; und diese Wahrnehmung des Einklanges unter dem an sich Verschiedenen macht denselben guten Eindruck, wie die Harmonie eines Accordes, welche die höchste Befriedigung erzeugt im Gegensatz zu der Eintönigkeit blosser Octaven.

Der griechischen Musik nun, die als Vocalmusik sich immer nahe an die in der Sprache vorhandenen Eigenthümlichkeiten anschloss, lagen im Wesentlichen nur Noten zweifacher Ausdehnung zu Grunde, die im gewöhnlichen Tempo als Viertel- und Achtelnoten erscheinen. Die ersteren wurden den sprachlich langen, die letzteren den sprachlich kurzen Silben gegeben. Keine Proportion nämlich liegt näher, als die von 1 : 2, und wenn die Unterschiede in der Zeitdauer der Silben beim Sprechen gewöhnlich auch nicht so gross waren, so liessen sich doch nur von Noten in dieser Proportion die einfacheren Takte bauen, während nach der Proportion 2:3 nur der seltenste, der $^5/_8$-Takt möglich gewesen wäre, nach der Proportion 3:4 aber k e i n richtiger, dem Gefühle nahe liegender Takt gebaut werden konnte. So bildete sich ganz naturgemäss das der Metrik zu Grunde liegende Gesetz, dass die lange Silbe die Dauer zweier kurzen habe. Auf diese

Art konnten Takte jeder möglichen Ausdehnung mit Leichtigkeit gebildet werden, der $^3/_8$-Takt aus 2+1, der $^4/_8$-Takt aus 2+1+1 oder 2+2, der $^5/_8$-Takt aus 2+1+2 u. s. w.

3. Nun ist es natürlich, dass, wo lange und kurze Noten mit einander wechseln, den langen die stärkeren Icten gegeben werden. Ein Ton, den man auf einem Saiteninstrumente kräftig anschlägt, hallt auch länger nach; und ebenso, der im Gesange stark anhebende Ton wird mit Leichtigkeit lang angehalten, während der schwach eingesetzte Ton eben wegen seiner geringen Stärke auch schnell verhallt. So liegt es in der Natur der Vocal- wie der Instrumentalmusik, ja selbst in gewissem Grade in der Natur der Sprache, dass die stärkere Intonation mit den längeren Noten und Silben, die schwächere mit den kürzeren sich vereine.

So sehen wir, dass die 3 Stammarten der griechischen Takte, der $^3/_8$-Takt, der $^4/_8$-Takt und der $^5/_8$-Takt der Regel nach folgende Gestalt haben:

> ♩ ♪ oder –́ ⏑ choreus.
> ♩ ♫ oder –́ ⏑ ⏑ dactylus.
> ♩ ♪ ♫ oder –́ ⏑ ⏑ ⏑ paeon.

4. Die Beobachtung der gewöhnlichen und am meisten ansprechenden Verhältnisse in obigen bei weitem vorwiegenden Taktarten führte nun zu der Theorie von den beiden Takttheilen, dem starken (ϑέσις, Niederschlag) und dem schwachen (ἄρσις, Aufschlag), die in den drei Genera in den Verhältnissen 2 : 1, 2 : 2 und 3 : 2 stehen sollten. Im Päon nämlich erschien die zweite, kurze Silbe noch als ein Anhang zur ersten, langen, wodurch der Niederschlag die Ausdehnung von 3 Moren erhielt. Nach der stärksten Intonation auf der Länge ruht die Stimme etwas aus, es folgt ein ganz schwacher Ton, der kaum als eine selbständige Grösse erscheint; aber da die Stimme schwerlich 3 Silben hinter einander gleich stark intonirt, so erhielt die nun folgende Silbe (Ton) wieder stärkere Intonation, so dass der Schluss des Taktes (⏑ ⏑) sich selbständig von dem Anfange (– ⏑) abhob. Daher die Eintheilung von – ⏑ ⏑ ⏑ in 3+2, nicht etwa in 2+3 Moren, wodurch die auf die stark intonirte Länge unmittelbar folgende Kürze, trotz des offenbaren Contrastes, den kein Zwischenraum

vergessen machen konnte, den Nebenictus erhalten hätte. Die von den Alten angenommene Gliederungsart also ist durchaus natürlich; auch wir werden $^6/_8$-Takte intoniren

nicht

⏗ ◡ ◡ ◡, ⏗ ◡ ◡ ◡, nicht ⏗ ◡ ◡ ◡, ⏗ ◡ ◡ ◡.

Ein starker Ictus also fasst eine weiter ausgedehnte Grösse zu einer Einheit zusammen, als ein schwächerer Ictus, ganz gleich, ob diese Grösse aus einem oder mehreren Tönen bestehe.

5. Ist aber die Theorie von den zwei Theilen, aus denen jeder Takt bestehen soll, so ganz stichhaltig, auch bei längeren Takten? Die griechische Musik schritt zu Takten von 6 Moren fort, und zwar hat sie diese in 3 ganz verschiedenen Formen entwickelt. Es sind dies die folgenden:

oder — — ◡ ◡ ionicus,
oder — ◡ ◡ — choriambus,
oder — ◡ — ◡ dichoreus.

In den ersten beiden Taktarten war eine Gliederung in 4+2 Moren, mit dem Index 2:1, in der dritten eine solche in 3+3 Moren möglich. Wir würden demnach Takte aus dem ungeraden und dem geraden Geschlechte hierin vor uns sehen. Aber diese rein mathematische Theorie hat für die musikalische Praxis, auch für die Recitation, keinen Werth. Die längeren Noten, wo sie nach bestimmter Regel angewandt sind, erfordern auch stärkere Intonation, die kurzen Noten haben nothwendig die schwachen Icten. Bezeichnen wir also die Icten ihren 3 verschiedenen Graden nach durch (⁝), (:) und (·), so ergibt sich für obige Takte folgende Intonation:

oder ⏗ ⏗ ◡ ◡
oder ⏗ ◡ ◡ ⏗
oder ⏗ ◡ ⏗ ◡

Dass diese Intonation die allein natürliche ist, wird jeder schon aus der blossen Recitation mit Leichtigkeit erkennen. Den ionicus

zu betonen ⁝̲ ·̲ ⏑̇ ⏑, ist fast eine physische Unmöglichkeit, und ob man die Verse

Miserarum est neque amori
dare ludum, neque dulci ...

singen oder recitiren möge, so wird man, nach Absonderung des Auftaktes Mise—, den stärksten Ictus auf —ra—, einen etwas schwächeren auf —rum'st, den schwächsten auf die erste Silbe in neque legen u. s. w. Es wäre völlig unnatürlich, ja, wie gesagt, fast unmöglich, die zweite Länge des Taktes ganz schwach hören zu lassen und nun die folgende Kürze stärker zu intoniren, wodurch die Gliederung 4+2, die in dem Verhältnisse 2:1 steht, entstanden wäre.

Liegt also hier ein Takt vor, dessen Niederschlag das Doppelte des Aufschlages beträgt, der deshalb im strengen Sinne des Wortes zu den ungeraden Takten gezählt werden könnte? Wenn wir anderswo diese Auffassung zuliessen, so geschah es nur, um von einer Sache, die praktisch keine zu grosse Bedeutung hat, nicht genöthigt zu sein, zu viel Aufhebens zu machen; wir liessen also die bisherige Anschauung einstweilen ruhig fortbestehen, und vielleicht ist es in der Praxis des elementaren Unterrichtes auch für die Folgezeit das Beste, bei der alten Theorie in diesem Punkte zu bleiben. — Von unserm Standpunkte aus aber werden wir nicht weiter in Frage ziehen können, dass es auch 2 Taktarten gebe, die keine Gliederung in je 2 Theile, einen stark und einen schwach intonirten haben, sondern direct als dreigliederig zu betrachten sind. Sehen wir nun, welche Schlüsse sich aus dieser Gliederung auf das Ethos der Takte ziehen lassen.

Der Ionicus beginnt in der lyrischen Poesie immer (oder mit sehr vereinzelten Ausnahmen) mit einem zweisilbigen Auftakte. Der Auftakt hat die Bedeutung der Aufmunterung, der Vorbereitung zu den folgenden, mit starker Intonation beginnenden Tonreihen. Er gibt daher jeder rhythmischen Reihe eine grössere Beweglichkeit und Lebendigkeit. Nun folgt auf den Auftakt ⏑ ⏑ ein ausnahmsweise langer Takt von 6 Moren. Mit ♫ (⏑ ⏑) rafft man sich gleichsam auf; es folgt eine lange und kräftig intonirte Note ♩ (—), aber nun folgen nicht, wie sonst gewöhnlich, schwächer intonirte Noten, mit denen verhältnissmässig rasch der kleinste rhythmische

Abschnitt, der Takt, abgeschlossen wäre, damit ein ebenso gebauter und intonirter neuer Takt beginne; sondern noch eine Note derselben Länge folgt, mit etwas schwächerem Ictus; dann erst zwei kurze Noten mit dem schwächsten Ictus. So entsteht nicht nur der Eindruck des lang hingezogenen, sondern der stufenweis sinkenden Kraft.

Wie ganz anders ist es im Choreus! Nach dem Auftakte, der auch fehlen kann, eine starke Note, dann eine schwache; und wieder, in stetem Wechsel, eine starke und eine schwache Note, >♩ ♪ | >♩ ♪ | >♩ ♪ u. s. w. Eben durch diesen raschen Wechsel, wodurch die kräftigen Silben schnell einander folgen, entsteht der Eindruck der Beweglichkeit und Lebendigkeit, und aus diesem Grunde eignen sich die Choreen besonders gut zur Darstellung der individuellen Gefühle (Leitf. § 10, IV).

Vergleichen wir die Dactylen. Die Beweglichkeit ist gehemmt durch das Anwachsen des schwachen Taktheiles zu derselben Ausdehnung, die der starke hat; es dauert also bedeutend länger, bis eine wieder stark intonirte Silbe kommt. So entsteht umgekehrt der Eindruck des ruhigen Verweilens, auch wohl der Kraft, da die Ictussilbe sich hier befähigt zeigt, durch ihre Intonation eine längere Reihe zu beherrschen. Die Gleichmässigkeit der beiden Taktabschnitte gibt ausserdem dem Metrum einen Anstrich der Erhabenheit, da eben in dem ruhigen Gleichmass immer etwas Feierliches liegt. Hieraus wird man leicht erkennen, wie die Dactylen nothwendig das Ethos haben müssen, das wir ihnen, aus der Beobachtung der Praxis, im Leitfaden zuschrieben (§ 10, I).

Leicht einzusehen ist nun, wesshalb im Ionicus zwar die geistige Aufregung, zugleich aber auch die matt in sich zurücksinkende äussere Anstrengung und ebenso das Zagen bei dringender Gefahr zum Ausdruck kommen könne (Leitf. § 10, V). Die Abschnitte sind zu lang, die Icten sinken zweimal, wo das zweitemal eine neue Hebung erwartet werden sollte; daher malen sie die Anstrengung und Aufregung, die aber matt verläuft. Auf diese Art sind ganz natürlich verschieden die drei sonst analog gebauten Taktarten

– ◡ Beweglichkeit,
– ◡ ◡ Kraft, Gleichmass, Ruhe,
– – ◡ ◡ Aufregung, matt in sich zurückfallend.

6. Betrachten wir nun den Choriambus. Auch er ist ein dreigliedriger Takt, aber von ganz verschiedenem Charakter und Bau. Er beginnt mit sehr starker Intonation; es folgt eine ganz schwache; dann wieder eine nahezu eben so starke, die dann sich nahe berührt mit der starken Intonation, womit der nächste Takt beginnt:

⊥ ◡ ◡ ⊥ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ | u. s. w.

Der Sinn dieser Formen ist offenbar. Jeder Takt hat in seinem Anfange und seinem Ende eine starke Antithese: wo zwei Takte sich berühren, da folgt nach einem starken Tone ein noch stärkerer; also der Charakter des Taktes muss in kräftigen Gegensätzen und in einem Wachsen der Aufregung bestehen (⊥ | ⊥ zusammenstossend, nicht die fallende Verbindung ⊥ ⊥ wie beim Ionicus). Die so endende Tonreihe kann auch nur die nicht beendigte Aufregung bezeichnen (es schliesst eine stark intonirte Silbe). Und so erkennen wir dann leicht, dass dieser Takt in vorzüglichem Grade geeignet war, die leidenschaftliche Aufregung und ruhelose Verzweiflung zum Ausdrucke zu bringen (Leitf. § 10, VI). Der Auftakt aber fehlt, gleichsam um zu malen, wie der Zornige u. s. w. gleich, ohne Vorbereitung, losbricht.

Einen ganz ähnlichen Bau haben die Päonen, welche, wie § 5, 7 erklären wird, fast eben so häufig in der Form

♩ ♪ ♩ oder ⊥ ◡ ⊥

als in der oben angeführten

♩ ♪ ♫ oder ⊥ ◡ ◡ ◡

erscheinen. Auch dieser Takt ist mit Recht ein dreigliedriger zu nennen, und sein Bau ein antithetischer. Vom Choriamben ist er durch die Ausdehnung der mittleren Note verschieden, ein Unterschied, der immer von starkem Gewichte sein muss, da hierdurch die Proportion im Takte, nicht blos dessen Ausdehnung, verändert wird. Wenn aber der Choriambus, vermöge des Gleichgewichtes, welches unter seinen drei Theilen herrscht, zur Bezeichnung einer starken, in sich wohl abgemessenen Leidenschaft dient, so stellt der Päon, dessen beide Ictustheile sich nahe berühren, und dessen drei Theile zugleich von verschiedener Ausdehnung sind, eine Leidenschaftlichkeit dar, die mit Unsicherheit und Schwanken gepaart ist; so findet die taumelnde Begeisterung, eben

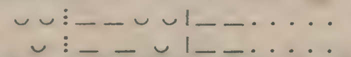
so aber auch die Rath- und Hülflosigkeit durch ihn ihren passenden Ausdruck (Leitf. § 10, VIII).

7. Noch anders ist die Gliederung des ebenfalls unter (5) aufgeführten Dichoreus. Der Takt zerfällt in zwei gleiche Abschnitte, – ⏑ und wieder – ⏑ und ist also gerade gegliedert. Man nennt ihn deshalb einen $^6/_8$-Takt, dessen Gliederung in $^3/_8+^3/_8$ sich leicht ergibt, während der Ionicus und der Choriamb $^3/_4$-Takte genannt werden, eine Zahl, die eine solche Zerlegung nicht zulässt, wohl aber nach alter Theorie eine Gliederung in $^2/_4+^1/_4$ (ungerades Taktgenus) zulässt, und eben so leicht die von uns angenommene Dreigliedrigkeit ($^1/_4+^1/_4+^1/_4$) erkennen lässt.

8. Wenn uns in obiger Darstellung, gerade wegen der Vertheilung der Icten, zu deren Erklärung die alte Theorie von den zwei Takttheilen entstand, die letztere als durchaus nicht durchgängig zulässig erschien, so wird sich nun aus unserer Theorie von dreitheiligen Takten ein anderer antiker Takt, der sonst in keine Regel gepasst hätte, mit Leichtigkeit erklären lassen, nämlich der Bacchius,

♩ ♩ ♪ oder – – ⏑.

Käme der Takt nur ausnahmsweise vor, etwa den Päonen beigemischt, mit denen er gleiche Ausdehnung besitzt, so würde er als eine unregelmässige Bildung betrachtet werden können. Aber er bildet nicht allzu selten ganze Perioden und wird ausserdem sehr häufig in regelmässigem Wechsel mit dem $^3/_8$-Takte als sogenannter Dochmius angewandt. Auch ist seine Bildung vom musikalischen Standpunkte aus eine ganz untadellose. Genau so wie sich der Choriamb und der Päon verhalten (– ⏑ – im schwächsten Takttheile um eine Achtelnote kürzer als – ⏑ ⏑ –), genau so verhalten sich der Ionicus und der Bacchius, – – ⏑ ⏑ und – – ⏑. Und wie der Choriamb und der Päon gleichmässig fast immer ohne Auftakt auftreten, so ist dieser Auftakt ganz die Regel beim Ionicus und beim Bacchius,



Vielleicht haben auch die alten Metriker sich der Beobachtung der grossen Verwandtschaft dieser Takte nicht entziehen können. Auf diese Art erklärt es sich am allernatürlichsten, dass die Be-

nennung βακχεῖος, die zuerst vom Ionicus gebraucht wurde, später auf den auch von uns so genannten 5-zeitigen Takt aufging.

Auch das Ethos der Bacchien steht zu dem der Ionici in einem analogen Verhältnisse, als das der Päonen zu dem der Choriamben. Die Ionici also stellen, wegen des in ihnen herrschenden Gleichmasses, auch mehr in sich gleichmässige Gefühle dar: Begeisterung, Jubel, Angst. Den Bacchien dagegen fällt die Aufgabe zu, diejenige innere Aufregung zum Ausdrucke zu bringen, die sich selbst unklar, zwischen den verschiedensten Gefühlen schwankt, eben so das Staunen und die Ueberraschung — also überall unsichere, schwankende, des reinen Masses entbehrende Gefühle (vgl. Leitf. § 10, IX).

9. Wir können jetzt ein Verzeichniss der normalen Taktarten geben, mit Ausschluss jedoch derjenigen, die nur durch relativ stärkere oder schwächere Icten verschieden sind, welche § 5, 5 behandelt werden sollen. Der Werth unserer Eintheilung wird sich aus den folgenden Paragraphen von Buch I noch deutlicher ergeben.

I. Zweitheilige Takte

♩ ♪ oder –́ ⏑ $^3/_8$-Takt.
♩ ♫ oder –́ ⏑ ⏑ $^4/_8$-Takt.
♩ ♪ ♩ ♪ oder –́ ⏑ –́ ⏑ $^6/_8$-Takt.

II. Dreitheilige Takte.

♩ ♩ ♫ oder –́ –́ ⏑ ⏑ graduirter $^3/_4$-Takt.
♩ ♩ ♪ oder –́ –́ ⏑ graduirter $^5/_8$-Takt.
♩ ♫ ♩ oder –́ ⏑ ⏑ –́ antithetischer $^3/_4$-Takt.
♩ ♪ ♩ oder –́ ⏑ –́ antithetischer $^5/_8$-Takt.

Abgesehen also von den herrschenden Proportionen (wonach Leitf. § 8 die Zusammenstellung gemacht ist), aus denen sich eine Eintheilung der Takte in gerade, ungerade und fünftheilige ergibt, werden hier **graduirte** und **antithetische** Takte unterschieden

(vgl. oben Nr. 6 und 7 unseres Paragraphen). Für den Dichoreus, ⏗ ◡ ⏗ ◡ kann noch die Benennung **repetirter** Takt eingeführt werden.

Hiernach also lassen sich die Takte genauer wie folgt gruppiren:

I. Graduirte Takte.

A. zweitheilig.

— ◡ $^3/_8$-Takt — choreus.
— ◡ ◡ $^4/_8$-Takt — dactylus.

B. dreitheilig.

— — ◡ ◡ $^3/_4$-Takt — ionicus.
— — ◡ $^5/_8$-Takt — bacchius.

II. Repetirte Takte.

— ◡ — ◡ $^6/_8$-Takt — dichoreus.

III. Antithetische Takte.

— ◡ ◡ — $^3/_4$-Takt — choriambus.
— ◡ ◡◡ $^5/_8$-Takt — paeon.

Der Ausdruck „graduirt" ist gewählt, um eine Verwechslung mit den „fallenden" Takten, worüber § 2 handelt, zu verhüten; sonst wäre die letztere Bezeichnung auch sehr passend gewesen.

10. Es ist nun, wie sich in den folgenden Paragraphen leicht erkennen lassen wird, nothwendig, für die einzelnen Theile der verschiedenen Taktarten eine bestimmte Nomenclatur einzuführen.

I. Für die graduirten zweigliedrigen Takte, welche bei weitem am häufigsten in den Compositionen angewandt wurden, steht die alte Nomenclatur, die nach der Praxis beim Taktiren gegeben wurde, zur Verfügung. Es ist also der schwere Takttheil die θέσις (Niederschlag), der leichte die ἄρσις (Aufschlag).

— ◡◡ — ◡
θέσις ἄρσις. θέσις ἄρσις.

Doch steht auch nichts entgegen, ohne Rücksicht auf die Praxis des Taktirens und der orchestischen u. s. w. Bewegungen die Takttheile nach dem musikalischen Vortrage zu benennen. Wir nennen

also den schweren Takttheil, weil bei ihm die Stimme gehoben wird, die **Hebung**, den schwachen die **Senkung**. Auch die Alten haben späterhin so benannt, und so entsprachen und entsprechen sich:

ϑέσις (τοῦ ποδός) = Niederschlag (des Taktstockes) = Hebung (der Stimme), auch bei den spätern Metrikern ἄρσις (τῆς φωνῆς).

ἄρσις (τοῦ ποδός) = Aufschlag (des Taktstockes) = Senkung (der Stimme), auch bei den spätern Metrikern ϑέσις (τῆς φωνῆς).

Für die Compositionslehre nun scheint es durchaus rationell, die Ausdrücke „Hebung" und „Senkung" zu gebrauchen, da diese Eigenthümlichkeiten des musikalischen Vortrages bezeichnen, während in der Eurhythmie und dem Leitfaden von mir die Ausdrücke Thesis (Niederschlag) und Arsis (Aufschlag) gebraucht wurden, weil es sich dort nicht darum handelte, die rein musikalische Bedeutung der Takte in den Vordergrund zu stellen. Als einen Missbrauch müssen wir es aber dennoch betrachten, wenn man die griechischen Benennungen Thesis und Arsis in einem späteren Sinne gebraucht, und dieser Missbrauch ist durchaus in jenen beiden Büchern vermieden worden.

II. Für den repetirten zweigliederigen Takt empfiehlt sich die Nomenclatur

⏗ ⏑ ⏗ ⏑
erste Monopodie zweite Monopodie

So bilden in dem Takte

— ⏑ — ⏑
ἐκτρέπεσϑε

die Silben ἐκτρέ— die erste Monopodie, die Silben —πεσϑε die zweite Monopodie.

Der Ausdruck ist zweckentsprechend, da er erkennen lässt, dass der Dichoreus, wie auch sein antiker Name besagt, eigentlich eine Zusammenfassung von zwei Takten ist.

III. Bei den graduirten dreitheiligen Takten unterscheiden wir:

1. Vorhebung ⏗
2. Nachhebung ⏗
3. Senkung ⏑ ⏑ oder ⏑.

So im Ionicus — — ◡ ◡ (1. 2. 3.) und ebenso im Bacchius — — ◡ (1. 2. 3.), wo die darunter gesetzten Nummern auf die obigen drei Benennungen verweisen.

IV. Bei den antithetischen Takten, die alle dreigliederig sind, werden unterschieden:

1. Vorhebung ⁝̲
2. Senkung ◡̇ ◡ oder ◡̇.
3. Gegenhebung ∸ oder ◡̇ ◡̇.

So beim Choreus — ◡ ◡ — (1. 2. 3.) und beim Päon — ◡ — (1. 2. 3.).

---

§ 4. Functionen der Takttheile.

1. Die Function der Takttheile ist eine verschiedene in den verschiedenen Arten der Takte, wobei die § 3, 9—10 gegebene Eintheilung entscheidend ist. So ist z. B. die Function der „Senkung“ eine andere in den graduirten zweigliederigen, eine andere in den graduirten dreigliederigen, und wieder eine andere in den antithetischen dreigliederigen Takten. Wir beginnen mit der Darstellung der Verhältnisse in den ersten der angegebenen Taktarten.

2. In der Notenfolge ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ . . . . . hebt sich die Stimme zur kräftigen Intonation einer langen Note, um dann jedesmal bei der leiser intonirten kurzen Note wieder zu ruhen. Die letztere also erscheint als ein Nachklang, ein schwächeres Echo etwa des vorhergegangenen starken Tones. Der entstehende Wechsel berührt das Ohr angenehm, wird aber leicht ermüdend durch die Einförmigkeit, welche in einer längeren Reihe auf diese Weise nothwendig herrscht. Der schwache Nachhall aber könnte hin und wieder entbehrt werden, wenn dafür die Hauptnote selbst etwas länger nachklänge. So entstehen Takte aus einer einzigen $^3/_8$-Note, ♩. ♩. , die fortwährend wiederholt noch weit einförmiger wäre als die Reihe ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ . . . . ., einzeln aber beigemischt, und zwar an Stellen, wo ein noch kräftigerer und

längerer Ton einen guten Eindruck macht, den Reihen umgekehrt eine schönere Mannigfaltigkeit gibt, z. B.

♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩. | ♩♪ | ♩♪ | ♩. | ♩𝄾 ||

Aber selbst die aus zwei kurzen Noten bestehende Senkung erscheint, der kräftig intonirten langen Note der Hebung gegenüber, nur als eine Art Nachklang derselben, und deshalb kann auch sie, ohne dass das Wesen des Taktes so in bedeutendem Grade verändert erschiene, leicht unterdrückt werden, so dass statt ihrer die lange Note bis zu Ende des Taktes forttönt. So entstehen Reihen wie

♩♫ | ♩♫ | 𝅗𝅥 | ♩𝄽 ||

Natürlich aber wird diese Contraction nicht so häufig vorkommen, als die von nur Einer kurzen Note mit einer langen, da der Nachhall hier, durch die gleiche Zeitausdehnung sich selbständiger gegen den starken Takttheil abhebt. So entsteht ganz natürlich die Regel:

Synkope (Leitf. § 11, 3) der Takte findet häufig bei Choreen, selten bei Dactylen statt.

Demgemäss zeigen choreische Reihen häufig die Taktform ⌞ neben — ⏑, selten aber Dactylen die Taktform ⌴ neben — ⏑ ⏑

Auf diese Art finden die lediglich aus der Praxis der lyrischen Schöpfungen abstrahirten Regeln ihre leichte musikalische Erklärung.

3. Da die beiden Monopodien, aus welchen die Dichoreen bestehen, nichts sind als zwei einzelne Choreen, die dadurch zu Einem Takte zusammengefasst sind, dass dem ersten derselben ein hervorragender Ictus gegeben ist (Eurh. § 6, 1), so folgt von selbst, dass auch jede derselben die bei den Choreen so häufige Zusammenziehung erleiden kann. So entstehen die Takte

♩. ♩♪ | und ♩♪ ♩. oder ⌞ — ⏑ | und — ⏑ ⌞ |

(vgl. Leitf. § 23, 2).

Die erste Taktform aber, in der zwei starke Töne in demselben Takte unvermittelt auf einander folgen, scheint in der griechischen Composition nicht beliebt gewesen zu sein. Wenn aber in einem anderen Falle ebenfalls die Folge von ⌞ — ⏑ in demselben Takte vermieden wird, so liegt dort ein ganz verschiedener

Grund vor. Siehe darüber Nr. 4 unseres Paragraphen. Dagegen findet sich die Taktform — ⏑ ⊔ | bei Aeschylus, Prom. II, Str. α′ und Sept. VI, Str. α′.

4. Die graduirten dreigliedrigen Takte, der Ionicus und der Bacchius, sind fast ohne Ausnahme steigende (vgl. § 2), wie nicht nur der Auftakt zu Anfang der Verse beweist, sondern auch die fast durchgängige Cäsur zwischen den einzelnen Sätzen (Leitf. § 19, 3, III). So fallen also beim Bacchius die Wortschlüsse fast immer vor die Senkung, z. B.

⏑ ⁝ — — ⏑ | — —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — — ∧ ‖

und beim Ionicus, wenn nicht vor die Senkung, so doch (seltener) vor den letzten Theil der Senkung,

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖, selten
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑, ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖.

Die letztere Cäsur, eine weibliche, ist durchaus der gleichnamigen im Hexameter analog. Wo aber die Cäsur fehlt,

⏑ ⁝ — — ⏑ | — — ⏑ ‖ — — ⏑ | — — ∧ ‖,
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖

oder scheinbar eine „Theilung“ (διαίρεσις, Leitf. § 19, 3, II) stattfindet, da ist man dennoch berechtigt, den musikalischen Noten eine steigende Gruppirung zuzuschreiben, die nur unvollkommen in dem sprachlichen Texte des Gedichtes zum Ausdruck gelangt ist. Dafür spricht eben die verhältnissmässige Seltenheit des Mangels der Cäsur, und dass sie, wo sie mangelt, fast nur in der Strophe oder Gegenstrophe mangelt, schwerlich aber in beiden zugleich. Es ist eine Aufgabe der Metrik, nicht der Compositionslehre, diese rein formellen Sachen zu belegen.

Die Function der Senkung im Bacchius und Ionicus ist also, den Auftakt zu den folgenden Hebungen zu bilden.

Haben nun die ganzen Reihen steigende Takte, so darf auch dieser Auftakt nirgend fehlen; am allerwenigsten aber lässt er sich als ein Nachhall der vorhergehenden Hebungen betrachten, sondern seine Noten deuten vielmehr auf den folgenden Takt hin. Reihen wie ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ oder ♫ ♩ ♩ ♫ ♩ ♩ haben also durchaus die musikalische Gruppirung

♪ >♩ ♩ | ♪ >♩ ♩ oder ♫ >♩ ♩ | ♫ >♩ ♩.

Hieraus ist sogleich ersichtlich, dass die Senkung in diesen Takten nicht mit der vorhergehenden Hebung zusammengezogen werden kann. Bacchiische Takte wie ⁝̲ ⊔⁝ | und jonische wie ⁝̲ ⊔⁝ | sind deshalb eine reine Unmöglichkeit. Einen anderen Grund hierfür werden wir § 6 kennen lernen.

5. **Dagegen können im Bacchius und Ionicus die Vorhebung und die Nachhebung in Eine Note zusammengezogen werden.**

Legal also sind in jonischen Reihen Takte wie ⊔ ◡ ◡ | und in bacchiischen Takte wie ⊔ ◡ |.

Aus der Gestattung dieser Zusammenziehung darf man aber keineswegs auf Zweigliedrigkeit des Taktes schliessen. Wenn die Nachhebung mit der Vorhebung zusammengezogen werden kann, so rührt dies daher, dass der schwächere Ton als Nachhall des stärkeren erscheint, beide letzten Grössen des Ionicus, ⊥ und ◡◡ nach ⁝̲, können aber nicht als Auftakt zum folgenden Takte erscheinen. Eben so wenig dürfte man auf Eingliedrigkeit des Anapästen schliessen, weil die Taktform ⊔⁝ bei ihm nicht selten ist.

Der jonische Takt ⊔ ◡ ◡ ist schon von Westphal erkannt und nachgewiesen worden. Das Vorkommen des anderen habe ich bereits Eurh. § 18, 6 nachgewiesen und zugleich darauf hingedeutet, wie schön Sophokles diese Form zu verwenden verstanden hat, indem jedesmal, wo in dem bacchiischen Theile des Dochmius dieser verlängerte Ton auf ein Wort fällt, dieses entweder ein Schmerzensruf ist, der so gern in einem lang ausgeholten Tone sich offenbart, oder ein solches Wort, dessen besonderer Nachdruck durch seine Wiederholung bewiesen wird. Betrachten wir die Verhältnisse in den drei sophokleischen Strophen, worin dieser bacchiische Takt vorkommt. Die lange Note fällt

Aj. III, Str. γ′ auf ἔλεσθ', ein Wort, das noch zweimal wiederholt wird; Gstr. γ′ auf das einmal wiederholte πολύν;

El. V, Str. auf den Schmerzensruf ἰώ; Gstr. auf das wiederholte πᾶς;

Phil. II, Str. auf den Schmerzensruf ἰώ; Gstr. auf εὐστόλου, ein Wort, das zwar nicht selbst wiederholt wird, dessen besonderer Nachdruck aber durch das dafür das zweite Mal gewählte Synonymon ταχείας bewiesen wird.

Auch in den beiden Stellen, wo der Takt bei Aeschylus vor-

kommt, Eum. I, Str. γ' und Suppl. VI, Str. α' ist der Nachdruck nicht zu verkennen, welcher den Wörtern, worauf die lange Silbe fällt, durch diese gegeben werden soll.

Wenn nun aber die Eurhythmie dringend diese Formen an den angezogenen Stellen fordert, wenn diese Formen vom musikalischen Standpunkte aus vollkommen tadellos sind und auf das beste vertheidigt werden, und wenn obendrein sich zeigt, dass die Bedeutung dieser Formen im schönsten Einklange mit dem Sinne des Textes steht, so sollte doch jeder aus dieser Uebereinstimmung der verschiedenen Betrachtungsarten die Ueberzeugung gewinnen, dass die so gewonnenen Resultate fest und sicher sind. Nicht das aus einseitiger Theorie Gewonnene hat Ueberzeugungskraft, immer aber dasjenige, worauf die verschiedensten Anschauungsweisen gleichmässig hinweisen, vorausgesetzt, dass diese Anschauungen überhaupt vernünftige sind und sich eine tadellose Reihenfolge von Consequenzen aus ihnen gewinnen lässt.

6. I n d e n a n t i t h e t i s c h e n d r e i g l i e d r i g e n T a k t e n b i l d e t d i e S e n k u n g e i n e n o t h w e n d i g e V e r m i t t e l u n g z w i s c h e n d e r V o r h e b u n g u n d d e r G e g e n h e b u n g.

Würden in Takten wie ♩♪♩ | ♩♪♩ | und ♩♫♩ | ♩♫♩ | die beiden Hebungen, die einen Gegensatz zu einander bilden sollen, u n m i t t e l b a r auf einander folgen, so wäre das Bild eines dreifach gegliederten Taktes ganz verwischt; man sollte also schon aus diesem Grunde päonische Takte wie ⌊̇⌋ ⏗ | und choriambische wie ⌊̈⌋ ⏗ | nicht für zulässig erachten, denn der Fall ist ein ganz anderer, als bei den oben besprochenen Synkopen. Werden nämlich Choreen oder Dactylen zusammengezogen zu ⌊_ oder ⌊_⌋, so ist zwar die Zweitheiligkeit des Taktes verwischt, aber es ist keine n e u e Theilungsart eingeführt worden. Reihen z. B. wie — ◡ | ⌊_ | — ◡ | — ◡ ‖ bestehen theils aus den normalen zweigliedrigen Takten, theils aus Takten, an denen die Gliederung überhaupt unterdrückt ist, die also als ungetheilte Ganze zwischen den gegliederten gleich grossen Ganzen keinen schlechten Eindruck machen können, vielmehr nur dazu beitragen, uns erkennen zu lassen, dass auch jene gegliederten Ganzen in der That doch Einheiten sind. Wird ferner bei den Dichoreen die eine Monopodie zusammengezogen, so ist nichts desto weniger die Zweigliedrigkeit

des Taktes vollkommen deutlich geblieben. Ebenso deutlich aber ist die Gliederung bei Bacchien wie ⊔ ◡ | und bei Ionici wie ⊔ ◡ ◡ | bewahrt, in so fern die betonte Hebung und die schwache Senkung ordnungsmässig auf einander folgen als schwacher und starker Theil, von sehr verschiedener Ausdehnung, wodurch eben die richtige Proportion sogleich klar wird. Aber wo zwei Takttheile, die beide stark betont sind, einander folgen wie bei ⊔ – | und ⊔ – |, da tritt der Unterschied in der Ausdehnung dieser Grössen gegen die starken Icten zurück, und der Takt, statt durch die Zusammenziehung als Einheit zu erscheinen, erscheint vielmehr als eine z w e i g l i e d r i g e Grösse und tritt also dadurch zu anderen Takten derselben Reihe in einen scharfen Contrast. In der Reihe

– ◡ ◡ ◡ | ⊔ ◡ ◡ | – ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ ◡ | oder
– ◡ – | ⊔ – | – ◡ – | – ◡ – |

würde der zweite Takt nicht anders erscheinen als ein Dactylus oder Spondeus mitten unter Päonen.

Aber noch ein anderer Grund spricht gegen diese Zusammenziehung, und dies ist die besondere Function des schwachen Takttheils in den antithetischen Takten. Die einzelne kurze Note beim Päon, mitten zwischen zwei stark betonten Silben, die einen Gegensatz zu einander bilden, erscheint nicht als ein blosser Nachklang der ersten Note, sondern eben so gut als eine Art Vorklang zur zweiten Hebung. Sie soll es verhüten, dass im selben Takte die Antithesen sich berühren. Auch wird die Antithese erst dadurch zur Antithese, dass eine verschiedene Grösse dazwischen tritt. A bildet erst dann deutlich mit A eine Antithese, wenn ein B zwischen beiden steht, so dass durch den Unterschied von dem dritten die beiden andern Grössen als sich entsprechend erscheinen. Derselbe Fall ist beim Choriamb, nur dass hier noch schwerer an eine Verschmelzung der Senkung mit der Vorhebung zu denken wäre, wegen ihrer grösseren Ausdehnung.

Da nun in der ganzen poetischen Literatur der Griechen auch nicht ein einziger Fall vorliegt, wo die eben besprochenen Taktformen, die musikalisch jedenfalls nicht ansprechen können, anzunehmen wären, so liegt hierin ein neuer und überzeugender Beweis für unsere Annahme, dass der Rhythmus der griechischen Compositionen vollkommen aus den Texten zu erschliessen sei.

Und ausserdem wird klar, dass die Griechen schon in der Bildung der Einzeltakte ein so feines Gefühl für Wohlklang und Ebenmass offenbaren, wie es in unserer Musik leider selten zur Erscheinung kommt.

Die so eben erkannten Facta sind aber auch für die Metrik von ausserordentlicher Bedeutung. Läge die Thatsache vor, dass die Griechen unschöne Takte wie ⊔̇ ⊥̇ oder ⊔̇ ⏑̇ ⏑ und ⊔̇⊔ ⊥̇ gebildet hätten, dann wären wir sehr oft nicht mehr im Stande, den Rhythmus ihrer Compositionen zu finden. Könnte man z. B. στέργετε nicht blos als eigentlichen und als kyklischen Dactylus messen, — ⏑ ⏑ und —⏑ ⏑, sondern obendrein nach Gutdünken als Päon, ⊔ ⏑ ⏑ auffassen: was liesse sich da nicht alles aus einem und demselben Verse machen? Doch gerade in der schönen Gesetzlichkeit und Massvollheit aller griechischen Compositionen liegt das Mittel, ihre Gliederung zu erkennen.

Westphal nimmt an dem Takte ⊔ — nicht den geringsten Anstoss, wodurch er die Fähigkeit verloren hat, päonischen Strophen eine richtige Eintheilung zu geben.

7. Noch weniger ist daran zu denken, dass in den antithetischen Takten die Senkung und Gegenhebung zusammengezogen werde.

Päonen wie ⊥̇ ⊔̇ und Choriamben wie ⊥̇ ⊔̇⊔ sind also unzulässig.

Unmöglich kann nämlich der starke Ton als Nachklang des schwachen aufgefasst werden. Dies leuchtet von selbst ein; doch sind weitere Gründe gegen obige Taktformen in § 6 aufgezählt.

8. Endlich ist noch zu erwägen, ob aus der Natur der Takte sich keine Anzeichen ergeben für die Grenzen, bis zu welchen die ganzen Takte in eine einzige Note zusammengezogen werden können.

Wenn wir z. B. oben Takte wie ⊔̇ ⏑̇ ⏑ oder ⊔̇ ⊥̇ unter Päonen und Takte wie ⊔̇⊔ ⊥̇ unter Choriamben nicht für zulässig erachteten, weil so Reihen entstehen würden, wo dreitheiligen Takten solche beigemischt wären, die dem Gefühle als zweitheilige erschienen, so wäre doch der Fall denkbar, dass diesen Reihen Takte aus nur je einer Note bestehend beigemischt wären. Was spricht doch eigentlich gegen Reihefolgen wie die folgenden?

♩ ♪ ♩ | ♩. ‿ ♩ | ♩ ♪ ♫ | ♩ ♪ ♩ ||,

♩ ♫ ♩ | 𝅗𝅥. | ♩ ♫ ♩ | 𝅗𝅥. ||.

Auch Bacchien und Ionici könnten mit solchen Takten wechseln:

♪ : ♩ ♩ ♪ | ♩. ‿ ♩ | ♩ ♩ ♪ | ♩ ♩ 𝄾 ||

♫ : ♩ ♩ ♫ | 𝅗𝅥. | ♩ ♩ ♫ | 𝅗𝅥 𝄾 ||.

Hier wären den dreigliedrigen Takten Takte von keiner scheinbaren neuen Gliederungsart beigemischt, sondern die vollkommenen Einheiten unter den gegliederten Ganzen brächten die letzteren als Einheiten nur besser ins Bewusstsein, ganz wie es bei den choreïschen und den dactylischen Reihen nicht selten der Fall ist.

Gegen die Synkope choriambischer und ionischer Takte spricht nun zunächst die Ueberlieferung, da die alten Musiker nur bis zur $^5/_8$-Note Zeichen ausgebildet hatten; sie haben dagegen für einen Ton von 5 Moren in der That die Bezeichnung ⊔⊔. Ist es nun denkbar, dass sie ein Zeichen für eine nie vorkommende Grösse eingeführt hätten? Es fehlt ihnen bereits das Zeichen für eine Note aus 6 Moren, die unserer $^3/_4$-Note entspricht; es wäre also denkbar, dass sie nicht fortgeschritten wären bis zum Gebrauche von langen Noten, die im Werthe sechs gewöhnlichen kurzen gleichgekommen wären, obgleich man sich auch recht gut denken kann, dass Noten von dieser Ausdehnung und von noch grösserer vorkamen. Man konnte ja etwa die $^6/_8$-Note durch zwei Zeichen, ⊔͡— oder ∟͡∟ angeben, gerade wie wir die $^5/_8$-Note durch die Verbindung einer $^3/_8$-Note mit einer Viertelnote, ♩. ‿ ♩ bezeichnen. Da haben wir also, wie so oft, einen Fall, wo mit der Ueberlieferung wenig anzufangen ist.

Denn auch das Zeichen ⊔⊔ hat keine Beweiskraft für das Vorhandensein der Note, die 5 Kürzen entspricht. Schon Eurh. § 4, 5 und Leitf. § 11, 6, IV habe ich das Zeichen auf den Fall beschränkt, dass eine päonische Reihe katalektisch mit nur einer Silbe im letzten Takte schlösse. Statt das Fehlende sich durch eine Pause ersetzt zu denken, kann man auch die Schlussnote bis zur Ausdehnung des ganzen Taktes sich ergänzt denken, und so schreiben entweder

— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ oder
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ ⊼ ‖,

auch lässt sich der Schlusstakt mit demselben Rechte — ⊼ | schreiben, selbst, bei blos äusserer Auffassung, wenn seine Silbe eine sprachlich kurze ist, ⏑ ⊼ |.

Alle diese Schreibarten nun scheinen gebräuchlich gewesen zu sein, und daher nicht nur das Notenzeichen ⊔, sondern auch die vierzeitige Pause ⊼, die nirgend anderswo Anwendung finden konnte, als bei katalektischen Versen im $^5/_8$- oder $^6/_8$-Takte, z. B.

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖,

wo die Schreibart

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | ⊔ ∧ ‖

viel richtiger gewesen wäre. Aber auch bei uns herrscht keine Conformität in der Schreibart der Schlussnote; man findet z. B. bei Reihen in $^2/_4$-Takt den Schlusstakt eben so gut, und mit wenig Unterschied für die Praxis ♩ 𝄽 | als ♩. 𝄾 | notirt. Die Alten aber waren in diesen Sachen viel inconstanter, als wir. Sie gaben nicht selten die Länge der Noten zum Theil durch Pausen an, z. B. — ∧ statt ∟.

Ich habe nun in den mehrfach citirten beiden Büchern, da die Ueberlieferung keinen Anhalt bot, nur aus zwei Gründen Noten von grösserer Ausdehnung als 4 Moren geleugnet:

1) Wären in den überlieferten Texten Silben vorhanden, denen man einen grösseren Notenwerth gegeben hätte, so wäre es sehr oft unmöglich gewesen, die rhythmische Gliederung der Compositionen zu finden. Denn hier hätten alle festen und bestimmten Kriterien gefehlt. Da aber nirgend der Rhythmus sich als zweifelhaft erwies, so schien dadurch das Fehlen der langen Noten bewiesen.

2) Da es sich überall um Vocalmusik, nicht Instrumentalmusik handelte, so glaubte ich annehmen zu dürfen, dass die Griechen auch in der Dehnung ein bestimmtes Mass inne gehalten hätten. Wenn nun kurze Silben in gewissen Fällen zum Werthe von Sechszehntelnoten herabsanken, in anderen Fällen langen Silben der Werth von halben Noten gegeben war, so schienen hier die äussersten und eigentlich nie neben einander vorkommenden Extreme gegeben zu sein: die lange Silbe konnte bis achtmal so lang als

die kurze Silbe sein, in derselben musikalischen Reihe aber bis sechsmal so lang, während sie in demselben Takte nie mehr als viermal so lang sein konnte. So finden wir $^1/_{16}$-Noten neben einer $^3/_8$-Note in der fallenden logaödischen Tetrapodie:

–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||, d. i.

♬ ♪ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ 𝄾 ||.

Dagegen kommen unter Logaöden keine halben Noten vor, und auch anderswo treffen halbe und Sechszehntel-Noten nicht zusammen. Dieses schöne Masshalten in der Ausdehnung der Silben ist ohne Zweifel einem Volke wie dem griechischen zuzuschreiben. Auch in dem gesungenen Liede sollte die Sprache nicht verloren gehen, der Sinn des Textes sollte nicht unkenntlich werden durch einen übertriebenen Tonsatz.

Eigentlich bedurfte es keines Beweises hierfür; vielmehr wäre auch hier eher der Gegenbeweis von denen zu fordern, welche bemüht sind, der griechischen Poesie unschöne Formen aufzubürden; und diesen konnte man einfach entgegenhalten, dass man in der praktischen Analyse der überlieferten Compositionen nirgend zu solchen Annahmen gezwungen werde. Aber auch von der musikalischen Seite aus ist der Nachweis leicht zu liefern.

Zunächst nämlich können Bacchien und Ionici nicht in Eine Note zusammengezogen werden, da sie dann sogleich aufhören würden, steigende Taktreihen zu bilden, und da die Zusammenziehung zweier Takttheile überhaupt nur erklärbar ist, wenn der zweite derselben in dem Verhältnisse eines blossen Nachklanges zum ersten steht.

Eben so wenig aber können die antithetischen Takte, die Choriamben und Päonen zusammengezogen werden, da schon die Zusammenziehung der Vorhebung mit der Senkung nicht gestattet ist, folglich noch weniger über diese Schranke hinweg zwischen Vorhebung und Gegenhebung stattfinden kann. Auch wäre so der Charakter der beiden Takte, der besonders in der Antithesis der beiden Hebungen ausgedrückt ist, völlig verwischt.

9. Ueberblicken wir nun die für die Metrik wie für das Verständniss der Compositionen gleich wichtigen Resultate, welche

sich aus der Betrachtung der Functionen der Takttheile haben gewinnen lassen. Ein grosser Theil dieser Resultate ist negativer Art, in so fern sonst denkbare Formen für die griechischen Vocalmelodien weggeleugnet werden. Aber gerade diese negativen Resultate sind eigentlich die aller-positivsten: nur mit ihrer Hülfe lassen sich die überlieferten Compositionen zergliedern, und ohne dieselben würde fast jede Strophe in den chorischen Dichtungen ein schwer oder gar nicht zu lösendes Problem bleiben. Die von uns anerkannten Formen werden aber nicht allein durch den musikalischen Sinn, durch die Formenschönheit, die sie auch in dem gesungenen Texte bewahren und durch ihr praktisches Vorkommen sicher gestellt, sondern sie haben auch als Ausdruck der Bewegung ihre Bedeutung, was sich jedoch erst bei der Theorie der rhythmischen Sätze erkennen lässt, wo auch der musikalische Werth derselben noch in ein helleres Licht tritt. Im Leitfaden, § 31, 2 ist wenigstens bei einer Gelegenheit schon hingedeutet worden auf die Zulässigkeit zusammengezogener Takte in Weisen, nach deren Icten ein gleichzeitiger Marsch stattfindet.

Möge nun eine Uebersicht der Normaltakte mit ihren theilweise oder ganz zusammengezogenen Nebenformen folgen.

I. Der $^3/_8$-Takt, choreus.

Stammform ♩ ♪ | oder — ⏑.

Synkopirt ♩. oder ⊔.

II. Der $^4/_8$-Takt, dactylus.

Stammform ♩ ♫ oder — ⏑ ⏑.

Synkopirt 𝅗𝅥 oder ⊔.

III. Der graduirte $^3/_4$-Takt, ionicus.

Stammform ♩ ♩ ♫ oder ⊥ ⊥ ⏑ ⏑.

Mit Zusammenziehung der Vor- und Nachhebung

𝅗𝅥 ♫ oder ⊔ ⏑ ⏑.

(Synkopirte Form 𝅗𝅥. oder ⊔ } sind nicht gestattet.
Form mit Zusammenziehung der Nachhebung und der Senkung, >♩ 𝅗𝅥 oder ⊥ ⊔)

IV. Der graduirte $^5/_8$-Takt, bacchius.

Stammform ♩ ♩ ♪ oder ⊥ ⊥ ◡.

Mit Zusammenziehung der Vor- und Nachhebung

𝅗𝅥 ♪ oder ⊔ ◡.

(Synkopirte Form ♩. ♩ oder ⊔
Mit Zusammenziehung der Nachhebung und der Senkung >♩ ♩. oder ⊥ ⊔) } nicht gestattet.

V. Der $^6/_8$-Takt.

Stammform ♩ ♪ ♩ ♪ oder ⊥ ◡ ⊥ ◡.

Mit Synkope der zweiten Monopodie ♩ ♪ ♩. oder — ◡ ∟.

Mit Synkope der ersten Monopodie

♩. ♩ ♪ oder ⊔ ⊥ ◡ unter den ἀνακλώμενοι nicht nachweisbar, wohl aber bei Choreen, die man dipodisch (als Dichoreen) misst.

Synkopirt 𝅗𝅥. oder ⊔ —.
Mit anderen Zusammenziehungen, >♩ 𝅗𝅥 oder ⊥ ⊔ } nicht gestattet.

VI. Der antithetische $^3/_4$-Takt, choriambus.

Stammform ♩ ♫ ♩ oder ⊥ ◡ ◡ ⊥

Nebenformen 𝅗𝅥. oder ⊔ ⊥
>♩ 𝅗𝅥 oder ⊥ ⊔ } nicht gestattet.

VII. Der antithetische $^5/_8$-Takt, paeon.

Stammform ♩ ♪ ♫ oder ⊥ ◡ ◡ ◡,

auch ♩ ♪ ♩ oder ⊥ ◡ ⊥.

Nebenformen ♩. ♫ oder ⊔ ◡ ◡
♩. ♩ oder ⊔ ⊥
♩. ♩ oder ⊔
♩ ♩. oder ⊥ ⊔ } nicht gestattet.

---

§ 5. Zusammenziehungen und Auflösungen.

1. Bei allen Taktarten, den zweigliedrigen wie den dreigliedrigen, den graduirten wie den repetirten und antithetischen, lernten wir schwere Theile kennen, welche aus langen, gewöhnlich Viertelnoten bestanden, die einen starken Ictus trugen, und leichte Takttheile, die aus ein bis zwei Kürzen (Achtelnoten) bestanden, welche schwächer intonirt wurden. Aber in einer Reihe gleich langer und gleich gegliederter Takte, deren Senkung aus zwei Tönen oder Silben (◡ ◡) besteht, ist es nicht unter allen Umständen nöthig, dass diese schwächer intonirten Abschnitte eben zwei kurze Töne enthalten: es kann unter manchen Umständen dafür eine Viertelnote (—) eintreten, ohne dass die Eigenthümlichkeit der Taktart dadurch verdunkelt würde. Die hier in Rede stehenden Takte sind

der Dactylus, — ◡ ◡,
der Ionicus, — — ◡ ◡,
der Päon, — ◡ ◡ ◡,
der Choriambus, — ◡ ◡ —.

2. Die Dactylen, ein graduirter und zugleich gerade gegliederter Takt, würden in unveränderter Folge,

♩♫ | ♩♫ | ♩♫ | ♩♫ |,

wo immerfort auf eine kräftige Viertelnote zwei leicht dahineilende, schwach intonirte Achtelnoten folgen, trotz des Ebenmasses der beiden Takttheile ein Bild zwar nicht der Eile, doch aber einer gewissen frei dahinströmenden und nicht abgeschlossenen Beweglichkeit geben. Aber ruhiger und gemessener erscheint der Gang, wenn die Hebung, namentlich gegen das Ende einer Reihe hin, als Viertelnote gesetzt wird,

oder



Der „zusammengezogenen“ Senkung schliesst sich leichter ein etwas stärkerer Ictus an, so dass die Gliederung des Taktes nicht

etwa so verdunkelt wird, sondern vielmehr noch deutlicher ins Bewusstsein tritt. Anders freilich ist der Fall, wo ganze Reihen und selbst ganze Perioden in diesen zweisilbigen Formen erscheinen,



Da hier überall die Senkung stärker hervortritt, so erlangt der $^4/_8$-Takt überhaupt einen ganz anderen Charakter. Er büsst seine Beweglichkeit fast ganz ein, wird schwer, gemessen, und da die Stimme mit Leichtigkeit auf den langen Silben (es ist überall von Vocalmusik die Rede) länger verweilt, so erhält man Takte, die auch ein langsameres Tempo haben. Es sind die Spondeen, welche durch die Schwere und Gemessenheit ihrer sämmtlichen Töne sich vorzüglich zu langsamen und feierlichen Hymnen eignen, und in der That hierzu im Alterthume angewandt wurden.

Wir unterscheiden nun aber bereits, je nachdem die Zusammenziehungen der Hebungen gänzlich fehlen, oder in einzelnen Takten zugelassen werden, oder in den Takten durchgängig vorkommen, 1) ruhige, 2) concitirte Dactylen, 3) Spondeen. Die concitirten Dactylen haben das schnellste Tempo, dienen zwar nicht zum Ausdrucke leichter Beweglichkeit, wie die Choreen, da der leichte Takttheil doch immer dieselbe Ausdehnung hat, als der schwere, dagegen aber zur Darstellung einer starken geistigen Spannung, die nicht leicht zu einem beruhigenden Abschlusse kommt. Aus diesem Grunde sind sie das Metrum heftig erregter Klagelieder, doch immer mit Leichtigkeit zu unterscheiden von den Dochmien und Päonen, die in Klageliedern angewandt werden, aber vermöge ihres antithetischen Baues oder des bei ihnen herrschenden Taktwechsels zugleich den Widerstreit der Gefühle im Innern des Singenden zur Anschauung bringen.

Eine Reihenfolge von Noten wie



kann aber auch noch anders aufgefasst werden. Man brauchte den Takten nicht nothwendig ein langsames Tempo zu geben, vielmehr könnte auch in dieser Reihenfolge, die keine Unterschiede von Längen und Kürzen erkennen lässt, wobei die letzteren leicht als ein blosser Nachhall der ersteren erscheinen (§ 4, 2), der Sinn liegen,

dass jede dieser Noten scharf abgesetzt werde und daher in höherem Grade selbständig erscheine. In unserer modernen Notenschrift wird ein solches Verhältniss durch Punkte über den einzelnen Noten angegeben, also



Die Neigung zu einem solchen scharfen Absetzen musste besonders hervortreten, wenn die Takte nicht fallend waren, wobei die schwächer intonirte Länge doch eher als ein Nachhall der stärker intonirten Länge erscheint, sondern steigend, wobei auch die schwächer intonirte Note sich mehr abhebt, weshalb sie auch, wie wir § 4, 4 sahen, nicht mit der vorhergehenden Note in eine einzige verschmolzen werden konnte. Weisen nun in diesen scharf abgesetzten geraden Takten kommen in der That in der griechischen Poesie nicht selten vor. Es sind die monodischen Spondeen, die sich freilich aus den Anapästen entwickelt haben, dennoch aber ihren eigenthümlichen scharf ausgeprägten Charakter bewahren. Wenn nun trotz des steigenden Ganges dieser Takte nicht selten die vorletzten Takte der Sätze eine Synkope erleiden, was mit dem § 4, 4 Gesagten in Widerspruch zu stehen scheint, so müssen wir die Erklärung dieser Thatsache, die in der Theorie des rhythmischen Satzes sich ganz leicht ergibt, hier schuldig bleiben. Buch II wird hierüber genügenden Aufschluss geben.

3. Wie nun die beiden kurzen Noten der Senkung zu einer langen zusammengezogen werden können, eine Freiheit, welche in der metrischen Schrift durch ⏕ bezeichnet wird, so kann auch die lange Note der Hebung, zunächst bei zweigliedrigen Takten, in zwei Kürzen aufgelöst werden, was man durch ⏖ bezeichnet. In der Notenschrift gibt man diese beiden Erscheinungen durch



Mit Leichtigkeit findet diese Auflösung zuerst bei den Choreen statt. Takte von der Form ♫ ♪ wechseln also ganz unbedenklich mit den gewöhnlichen, ♩ ♪. Würden nun lange Reihen aus lauter Kürzen gebildet, so würde die Gliederung derselben im höchsten Grade unklar werden; aus diesem Grunde sind die

Tribrachen ◡ ◡ ◡ immer nur Nebenformen geblieben und haben keine eignen Tonweisen gebildet. Wo aber diese Tribrachen seltner oder häufiger den Choreen beigemischt sind, da bleibt doch immer die Gliederung der Takte bewahrt. Die beiden ersten Kürzen erscheinen als Eine Einheit gegenüber der dritten, und diese letztere tritt als Nachhall der ersteren, oder als Vorklang zum nächsten Takte auf, je nachdem fallende oder steigende Taktreihen vorliegen. Die Notenschrift bezeichnet dieses Verhältniss sehr deutlich durch ♫ ♪ im Gegensatze zu ♪ ♪ ♪.

4. Schwerer aber kann im Dactylus eine Auflösung der Hebung stattfinden. Da nämlich nur die erste Kürze den stärkeren Ictus tragen kann, so würde man in der Taktform >♫ ♫, ◡́ ◡ ◡ ◡ genöthigt sein, der Kürze einen verhältnissmässig zu starken Nachdruck zu geben. Konnte in der Verbindung ◡́ ◡ ◡ die eine Kürze vermöge ihres starken Ictus ziemlich leicht zwei folgende Kürzen beherrschen und so das Ganze dennoch als Einheit (Einzeltakt) erscheinen lassen, so ist es natürlich bedeutend schwerer, dass die eine Kürze drei folgende Kürzen durch ihren Ictus beherrsche. Ausserdem scheint der Rhythmus fast verloren in einem Takte, der aus vier gleich langen Noten besteht, da, wie wir oben sahen, erst wahrer oder deutlicher Rhythmus entsteht durch den Wechsel verschiedener Grössen. So ist denn der Proceleusmaticus eine seltene Form. Und da in der Folge vieler Kürzen immer eine gewisse Eile und Beweglichkeit, auch etwa Erregtheit zum Ausdrucke kommt, so darf diese Taktform nie den ruhigen Dactylen und den Spondeen beigemischt werden, kann aber unter den concitirten Dactylen vorkommen. Den monodischen Spondeen wird sie zuweilen, um einen scharfen Contrast zu bilden, beigesellt.

5. Eigenthümlich ist der Fall, wenn in einem Takte gleichzeitig die Hebung aufgelöst und die Senkung zusammengezogen wird. So entsteht ein ganz umgekehrtes äusseres Bild desselben, >♫ ♩ oder ◡́ ◡ — für >♩ ♫ oder —́ ◡ ◡. Wir bezeichnen dieses Verhältniss als eine umgekehrte Notengruppirung. Sie kommt beim $^4/_8$-Takte nicht selten vor, gibt ihm aber einen neuen und eigenthümlichen Charakter. Können nämlich Taktformen wie

…, und … oder — ⏑ ⏑, — —, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ —

beliebig in einer Composition mit einander wechseln, so erkennt man mit Leichtigkeit, dass die beiden Icten nicht sehr verschieden an Stärke sein können; jedenfalls muss der Nebenictus ein bedeutendes Gewicht haben. Reihen aus solchen Folgen von Takten können aber, wegen der Häufigkeit der Icten, keine ruhige oder gar feierliche Weise bilden, und am besten dienen sie zum Ausdrucke fast gleich starker regelmässiger Bewegungen. Auch diese Noten müssen scharf abgesetzt sein, wie wir oben bei den monodischen Spondeen erkannten; in keinem Falle können sie ein sehr langsames Tempo haben, wegen der häufigen kurzen Noten. Man muss erwarten, dass diese Reihen aus steigenden Takten bestehen, und sie bestehen daraus immer, wo sie in der griechischen Poesie vorkommen. Es sind die Anapästen, die ganz entsprechend der Eigenthümlichkeit, die vom musikalischen Standpunkte aus in ihnen angenommen werden musste, in Marschliedern ihre Anwendung gefunden haben (Leitf. § 10, II. § 31). Wie nun aus den Dactylen sich die gewöhnlichen Spondeen entwickelten, so entstanden aus den Anapästen die monodischen Spondeen. Demgemäss unterscheiden wir nun nach dem Tempo, der Art, wie die Noten im Vortrage abgesetzt werden, der Graduirung der Icten, dem Vorhandensein oder Mangeln des Auftaktes (wonach die Takte als steigende oder fallende erscheinen), und den üblichen Zusammenziehungen und Auflösungen fünf Arten gerader zweigliedriger Takte, die alle eine eigenthümliche, genau mit ihrem musikalischen Charakter stimmende Anwendung in den griechischen Compositionen haben.

I. Ruhige Dactylen, mit schwachem Nebenictus, von ziemlich langsamem Tempo, mit nicht scharf abgesetzten Noten, meist fallend, bestehend aus den mit einander wechselnden Taktformen — ⏑ ⏑ und — —.

II. Concitirte Dactylen, mit schwachem Nebenictus, von ziemlich raschem Tempo, mit meist nicht scharf abgesetzten Noten, nicht selten steigend, bestehend fast nur aus Takten von der Form — ⏑ ⏑, woneben nicht häufig die Formen ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ und — — auftreten.

III. Echte Spondeen, mit starkem Nebenictus, von äusserst langsamem Tempo, mit durchaus nicht scharf abgesetzten Noten, immer fallend, bestehend fast nur aus Takten von der Form –́ –̀, woneben selten die Form –́ ⏑̀ ⏑ vorkommt.

IV. Anapästen, mit starkem Nebenictus, von mässig raschem Tempo, mit scharf abgesetzten Noten, immer steigend, bestehend aus Takten von allen möglichen Formen, –́ ⏑̀ ⏑, –́ –̀, ⏑́ ⏑ –̀, ⏑́ ⏑ ⏑̀ ⏑, von denen jedoch die erste Form vorherrscht, die letzte sehr selten ist.

V. Monodische Spondeen, mit starkem Nebenictus, von bald äusserst langsamem, bald sehr raschem Tempo, mit bald scharf abgesetzten, bald „verschwimmenden“ Noten, bestehend hauptsächlich aus Takten von der Form –́ –̀, womit aber, um scharfe Contraste zu bilden, Formen wie –́ ⏑̀ ⏑, ⏑́ ⏑ –̀ und ⏑́ ⏑ ⏑̀ ⏑ wechseln.

Synkopen kommen bei den ersten beiden Klassen an verschiedenen Stellen vor, fehlen in der dritten Klasse und treten bei den letzten beiden Klassen im vorletzten Takt der Sätze auf, bei den monodischen Spondeen, die sich fortwährend in scharfen Contrasten bewegen, aber auch ganze Sätze hindurch, z. B.

— ⁝ ⌴ | ⌴ | ⌴ | — ⊼ ‖

Ueber die Anwendung aller dieser Taktarten ist Leitf. § 10 das Nothwendigste gesagt. Wir wollen hier noch besonders davor warnen, die Benennungen nach den äusseren Formen, ohne Rücksicht auf das verschiedene Wesen derselben zu gebrauchen. Unter ruhigen Dactylen z. B. ist die Taktform –́ –̣ ebenfalls ein Dactylus, kein Spondeus. Diese selbe äussere Form erscheint freilich ausserdem noch als concitirter Dactylus, doch selten; häufig als echter Spondeus, als Anapäst oder als monodischer Spondeus. In Gedichten im letzteren Taktmass vertritt dieselbe Form ausserdem verschiedene Functionen, worüber unsere Lehre von den Monodien, Band III der Kunstformen, Aufschluss geben wird. Ebenso sehr muss man sich hüten, der Form — ⏑ ⏑ überall dieselbe Benennung zu geben u. s. w.

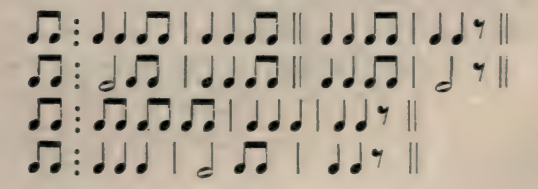
Die metrischen Kennzeichen sind sicher genug, um die soeben gemachten Unterscheidungen überall durchzuführen; sie bestehen in der Form der Takte, den gestatteten Synkopen und dem vor-

handenen oder fehlenden Auftakte. Zweifellos wird dies alles aber durch die Anwendung, welche ausserordentlich constant ist; so z. B. sind Marschweisen nur in Anapästen, Klagelieder je nach ihrem Charakter entweder in concitirten Dactylen oder in monodischen Spondeen gedichtet u. s. f. Und überall steht das musikalisch erschlossene Wesen der Takte mit dem Ethos der Texte in genauester Uebereinstimmung. Weiter aber ist der Bau der Sätze, Verse, Perioden und Strophen bei den einzelnen Taktarten ein bestimmt zu begrenzender, und dieser Bau steht wiederum, wie Buch II—V zeigen werden, im schönsten Einklange mit dem Ethos der in den einzelnen Taktarten geschriebenen Gedichte. So ist die Verschiedenheit derselben nach allen Seiten sicher begründet und bewiesen.

6. Wir haben von den graduirten Takten mit zweisilbiger Senkung noch den Ionicus zu besprechen.

Die Zusammenziehung der Senkung bei ihm ist ungemein selten. Takte wie ♩ ♩ ♩ | sind bei dem gänzlichen Mangel der Kürzen nicht lebhaft, sondern schwer, stehen also im Gegensatze zu dem Charakter des Ionicus. Die umgekehrte Form, ♫ ♫ ♫ | ist dagegen so übertrieben leicht, und so unklar durch die gleiche Grösse aller sechs Noten in demselben Takte, dass sie eben so selten zulässig ist. Wir sehen beide Formen angewandt bei Eurh. Bacch. III, Ep., und die Erscheinung ist nicht gleichgültig, dass dieselben gerade neben einander vorkommen, sonst aber bei den Dramatikern nicht nachweisbar sind. Sie halten sich, wie leicht zu sehen ist, einander das Gleichgewicht. Die schon Leitf. p. 78 sq. citirte Stelle lautet:

διαβὰς Ἀξιὸν εἱλισσομένας Μαινάδας ἄξει
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας ὀλβοδόταν
πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν
ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.



Die übrigen denkbaren Formen des Ionicus sind folgende:

I. ♩♫♫ oder — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Dem griechischen Ohre sagte diese Form wenig zu. Nach Einer langen Note vier kurze: das macht den Eindruck einer ungewöhnlichen Theilung des Taktes nach dem Verhältnisse 2 : 4, wobei der starke Takttheil den geringeren Umfang hat. Mit andern Worten, nach einer kräftigen Note erscheinen noch vier kurze als ein blosser Nachklang, der eine viel zu grosse Ausdehnung hat. So findet sich diese Taktform nur bei Euripides, und zwar in denselben Bacchen, worin wir bereits die obigen zwei, sonst nicht vorkommenden Formen des Ionicus, — — — und ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ fanden. Ausserdem ist der Takt immer nur so in der Strophe, oder auch Gegenstrophe beschaffen, nicht in beiden zugleich. Die sämmtlichen Stellen sind: Bacch. II, Str. α′, V. 1:

῾Οσία πότνα θεῶν, ῾Οσία δ᾽ ἃ κατὰ γᾶν χρυσέαν πτέρυγα φέρεις.

⏑ ⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⏑ ⏑ || — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ||

(Die Gegenstrophe schliesst: τέ λος δυστυχία. — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ||).

Dann ib. II, Gstr. α′, V. 5. — ib. III, Str. V. 2. — ib. V. 3.

II. Viel weniger noch ist die Form ♫ ♩ ♫ mit Auflösung der Vorhebung zu erwarten. Wenn im zweigliedrigen Takte die Hebung aufgelöst werden kann, während die Senkung zusammengezogen ist, so ist doch das Bild der geraden Gliederung bewahrt, und die Sache erklärt sich leicht aus dem starken Nebenictus, der im Anapästen herrscht. Dass aber zwei Kürzen eine Länge beherrschen sollten, der wieder zwei Kürzen folgen, ist schwer anzunehmen. Ausserdem entsteht so ein Takt, der antithetisch, nicht mehr graduirt gebaut ist, indem die ersten zwei Kürzen den letzten zwei Kürzen zu entsprechen scheinen; und diese Antithesis findet im Gegensatz zu dem Bau der sonstigen antithetischen Takte gerade zwischen den Kürzen statt, während in der Mitte eine Länge steht. So kommt denn diese Form in der classischen Gräcität überhaupt nicht vor; nur Euripides hat sie einmal, Bacch. I, Str. β′:

Τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων.

⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖

III. Die Form ♫ ♩ ♩, wo zwei Kürzen selbst die Hebung zu zwei Längen bilden sollten, kommt auch bei Euripides nicht vor. Im graduirten Takte kann also die Doppelkürze höchstens die einfache Länge beherrschen, nicht die doppelte.

Wenn einigemal bei Ionici die Taktform — ⏑ ⏑ — (Choriamb) vorkommt, so ist dies ein wirklicher Taktwechsel und zu erklären wie der Wechsel von Bacchien und Päonen (Leitf. § 23, 2).

Als Resultat dürfen wir also bei den Ionici angeben, dass die unschönen und gekünstelten vier Nebenformen ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, — — —, — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ sämmtlich in den älteren Compositionen (bei Aeschylus und Sophokles) nicht nachweisbar sind, dagegen bei Euripides vorkommen, aber auch nur in Einem Drama, den Bacchen, wo absichtlich diese Formen gewählt erscheinen, um den im ionischen Taktmasse componirten Strophen ein enthusiastisches Gepräge zu geben.

Nur bei Aristophanes, Av. 1 treffen wir auch die Form ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ einmal, ausserdem mit nur einsilbigem Auftakt. Aber dieser Gesang der Vögel ist so reich an Sonderbarkeiten (vgl. unter Nr. 7), dass man unschwer erkennt, es sei hier das bunte Gezwitscher der Vögel nachgeahmt und deshalb die äusserste Grenze des in der Rhythmik Gestatteten eingenommen, um einen möglichst komischen Eindruck zu machen.

7. Fortfahrend mit der Betrachtung derjenigen Taktarten, die einen zweisilbigen schwächeren Theil haben, gelangen wir zu den antithetischen Takten, von denen zuerst die Päonen zu erörtern sind.

Als Stammform müssen wir diejenige betrachten, welche eine zweisilbige Gegenhebung hat, ♩ ♪ ♫ oder — ⏑ ⏑ ⏑. Wenn nun schon bei Dactylen die ewige Wiederholung von ♩ ♫ Reihen von zu concitirtem Gange geben musste, so dass diese nur für die leidenschaftliche Klage in Anwendung blieben, so mussten Reihen, in denen fortwährend drei Kürzen der Einen Länge folgten,

♩ ♪ ♫ | ♩ ♪ ♫ | ♩ ♪ ♫ | ♩ ♪ ♫ |

ohne Zweifel der Melodie das Gepräge grosser Ruhelosigkeit geben. Nun tritt aber im antithetischen Takte die Gegenhebung kräftig hervor, und so musste die Taktform ♩♪♩ |, welche die Gliederung aufs Schönste erkennen lässt, zu häufiger Anwendung kommen. In der That ist diese Taktform fast eben so häufig, als die Stammform. Bei Aristophanes, der als Muster für die Composition päonischer Perioden anerkannt werden muss, da von Pindar nur zwei wesentlich päonische Gesänge überliefert sind, die aber starken Taktwechsel haben (Ol. II und Pyth. V), während bei Aeschylus und Sophokles nur ein par kleine Partien in dochmischen Strophen päonisch componirt sind, ist das Verhältniss der beiden Formen, ihrer Häufigkeit nach, etwa 4 : 3. Die Form ♩♪♩ dient, wie zu erwarten war, vorzugsweise zum Abschluss der rhythmischen Sätze; schliessen diese mit ♩♪♫, dann pflegen mindestens die Verse mit ♩♪♩ zu schliessen; in den par vereinzelten Fällen, wo auch dies nicht der Fall ist, enden dann doch wenigstens die Perioden mit der letzteren Form. Buch II—III wird diese Verhältnisse näher erläutern, und es wird sich eine merkwürdige Uebereinstimmung mit den bei den Dactylen herrschenden Verhältnissen zeigen, welche tief in dem musikalischen Charakter der Sätze und Perioden begründet ist, und namentlich für die letzteren in der Art, wie wir sie annehmen, neue und grosse Beweise liefert.

Da nun in einem antithetischen Takte die Icten der Vorhebung und der Gegenhebung nicht sehr stark dem Grade nach verschieden sein können, so sollte man erwarten, dass auch die Taktform >♫♪♩, die der Form des Anapästen >♫♩ entspricht, nicht selten vorkäme. Ist doch die Gliederung des Taktes so auf das Deutlichste gewahrt; und wenn der Takt mit drei kurzen Noten beginnt und mit einer längeren schliesst, so wird der Charakter desselben die Bewegung sein, die zu einem befriedigenden Abschlusse gelangt. Aber wieder offenbart sich hier das feine Gefühl, welches die Griechen für rhythmischen Wohlklang hatten. Die Doppelkürze kann unschwer, namentlich beim Anapästen, der Länge als Hebung gegenüber treten; aber dass der Ictus der Doppelkürze selbst eine folgende Gruppe von einer Kürze und einer Länge beherrsche: dieses erschien den an das schönste

Ebenmass gewöhnten Griechen als zu weit gehend, wenigstens da, wo die Länge nicht unmittelbar folgte (wie in der unter Nr. 10 zu besprechenden Form des Bacchius ⏑ ⏑ — ⏑), sondern durch die vorklingende, die Mitte des Taktes bildende Kürze sich zu scharf abhob, und folglich gegenüber den beiden Kürzen der Vorhebung ein zu grosses Gewicht erhielt, wodurch unklar wurde, wo der Takt beginne. So kommt denn die Form ⏑ ⏑ ⏑ — bei Aristophanes nur zweimal vor, und zwar gerade in dem schon erwähnten komisch buntscheckigen Gesange Av. I, wo die abweichenden Taktformen geradezu mit Zweck und Absicht gehäuft werden. Sonst findet sich ⏑ ⏑ ⏑ — nur, wo in der Gegenstrophe — ⏑ — oder — ⏑ ⏑ ⏑ respondirt, z. B. Ach. IV, Av. X, Lys. III. Das Vorkommen seltnerer Formen, wo diese nicht durch alle Strophen angewandt sind, ist bereits Leitf. § 17, 5 besprochen worden; genauer ist dieses Verhältniss in der Metrik zu erörtern.

Wenn nun schon beim $^4/_8$-Takte die Form ♫ ♫ nur selten in Anwendung kam, so sollte man um so mehr erwarten, dass die ähnliche beim $^5/_8$-Takte vermieden sei, wenigstens, wo derselbe antithetisch gebaut war. Denn bei 5 Kürzen, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, konnte die Antithesis nicht mehr deutlich hervorspringen; ehe muss man vom graduirten $^5/_8$-Takt (Bacchius) für möglich halten, dass er in lauter Kürzen aufgelöst sei, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ = ♫ ♫ ♪. Bei einer Reihenfolge gleich langer Noten ist es nämlich ganz natürlich, dass, nachdem die erste derselben einen starken Ictus erhalten hat, die Intonationskraft successive nachlässt, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Und wirklich, während gänzlich aufgelöste Bacchien nicht so selten sind (vgl. Nr. 10), kommen die aufgelösten Päonen kaum vor. Wenn wir sie nämlich dreimal Av. I treffen, so kann es uns in diesem mehrfach erwähnten Gesange, der mit seinem

ἐποποποποποποποποποῖ, ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτώ, τιὸ τιὸ τιὸ
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό, τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ u. s. w.

das Gezwitscher aller möglichen Vögel veranschaulichen soll, und eine ganze Periode aus solchen Vogelstimmen nachahmenden Silben enthält, nicht im geringsten wundern. Bei Aesch. Cho. II dann ist der Text zu unsicher und ausserdem ist nicht zu erkennen, ob die fünfsilbigen Takte päonisch oder bacchiisch zu gliedern seien. Sonst hat selbst Pindar die gänzlich aufgelöste Form nur einmal

angewandt, Pyth. V, Str. V. 4. — Ant. VIII, Str. α′, V. 3 aber verräth sich durch den Auftakt als bacchiisch, und ausserdem zeigt schon Cho. VI, Str., Per. 2, wie gern kleine Partien aus einem bacchiischen Vordersatz und einem päonischen Nachsatz gebildet wurden.

8. Wenn bei den Päonen die Gegenhebung häufiger als Doppelkürze, seltner als Einzellänge auftritt, so ist umgekehrt bei den Choriamben die Gegenhebung der Regel nach durchaus eine Länge:

♩♫♩, –́ ⏑ ⏑ –́, nicht ♩♫♫, –́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑.

Der Grund hierfür ist leicht einzusehen. Schwer schon (im Proceleusmaticus) beherrscht die Doppelkürze, stärker intonirt, eine folgende Doppelkürze; dass sie aber im Takte (ein anderer Fall ist beim Auftakt einer Reihe, der zweisilbig sein kann, während zugleich der nun folgende volle Takt mit zweisilbiger Hebung beginnt) durch einen stärkeren Ictus eine vorhergegangene Doppelkürze beherrsche, entspricht der Natur des Taktes überhaupt schlecht. Auch ist die Folge von vier Kürzen hinter einer Länge desselben Taktes, wie wir beim Ionicus sahen, schon an und für sich unschön: es ist wie ein machtloses Geklapper nach einem vollen und kräftigen Tone. So sehen wir deshalb die Form — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ beim Choriambus durchaus vermieden. Nur Aesch. Pers. IV, Str. α′ habe ich sie (Eurh. p. 357) angenommen; doch wird die Lehre von den Uebergangsthemen zeigen, dass hier, wie an den anderen Stellen, wo bei Aeschylus choriambische Perioden vorkommen, ein Nachspiel im $^3/_8$-Takt, — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ anzunehmen sei.

Wenn nun schon bei Päonen die Auflösung der Vorhebung nur als besondere Ausnahme zulässig war, so wird es keiner weiteren Erklärung bedürfen, weshalb sie bei Choriamben, wo eine zweisilbige Senkung folgt und folglich vier Kürzen zusammentreffen würden, gänzlich unzulässig ist. Es fehlt also auch die Form ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́.

Auch kann die Senkung nicht zusammengezogen werden. Ein antithetischer Takt ist nichts weniger als eine schwere Folge von Noten; die beiden kräftigen Hebungen müssen vielmehr durch eine leicht dahin eilende Senkung vermittelt werden und können nur so

deutlich hervortreten. Der choriambische Takt ♩ ♩ ♩, ⏗ ⏘ ⏗ also kommt nicht vor. Die übrigen denkbaren Formen, welche die erwähnten als unzulässig erkannten Eigenthümlichkeiten mehrfach haben würden, sind, wie nicht weiter nachgewiesen zu werden braucht, sämmtlich entschieden zu verwerfen. So erscheinen denn die Choriamben, als die aller-regelmässigste und am schärfsten ausgeprägte Taktart nur in der Einen Stammform, und alle etwa denkbaren Nebenformen kommen nicht vor. Es sind dies:

— ⏑⏑ ⏑⏑, ⏑⏑ ⏑⏑ —, ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑,
— — —, — — ⏑⏑, ⏑⏑ — —,
⏑⏑ — ⏑⏑.

9. Bei den Dichoreen, wie sie den ionischen Strophen beigesellt werden (Eurh. § 17, 5; Leitf. § 23, 1—2) ist die Auflösung der Hebung in beiden Monopodien gestattet, aus demselben Grunde, wesshalb die Synkope dieser beiden Theile zulässig ist. Siehe darüber § 4, 3.

Gar nicht missverstanden kann es werden, wenn die erste Monopodie aufgelöst ist, ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑. Ist aber die zweite aufgelöst, — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, so könnte man hier auch an einen Ionicus mit aufgelöster Nachhebung denken. Unter Nr. 6 aber haben wir bereits gesehen, wesshalb diese Form, in Noten ♩ ♫ ♫, als unschön fast durchgängig verworfen wurde. Wird aber die erste der vier Kürzen als Nachhall von der ersten Länge aufgefasst, was sie immer bei fallenden Choreen ist (und auch der Dichoreus unter Ionicis ist, trotz des Auftaktes, fallend, schon aus dem Grunde, weil die einfache Kürze nicht der Doppelkürze des Auftakes entsprechen könnte, noch weniger ein Wechsel von Takten angenommen werden könnte, die bald in sich Auftakt von Monopodie zu Monopodie haben, bald nur zum folgenden Takte hin), so beherrscht die nächste Kürze natürlich leicht die noch folgenden zwei Kürzen vermöge ihres stärkeren Ictus, wie überhaupt bei den Choreen. Man hat also — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ zu theilen: ♩ ♪ ♫ ♪.

10. Wir haben jetzt noch die in den Bacchien herrschenden Verhältnisse zu besprechen. Da keine grösseren Compositionen in ihnen vorliegen (Leitf. § 10, IX), vielmehr die grösste selbständig rein bacchiische Partie, Eum. V, Str. α′ nur aus sechs Dipo-

dien besteht, so können die in ihnen herrschenden Verhältnisse am besten an den Dochmien erläutert werden, die bekanntlich aus zwei steigenden graduirten Takten. einem $^5/_8$-Takte und einem $^3/_8$-Takte bestehen (Eurh. § 18). Der erste dieser Takte ist ein reiner Bacchius, und die in ihm herrschenden Verhältnisse sind dieselben als die bei ohne Unterbrechung auf einander folgenden Bacchien.

Da Westphal in der neuen Auflage seines Werkes den Dochmius als aus zwei gleichen $^5/_8$-Takten bestehend auffasst, eine Annahme, die nicht nur in directem Widerspruche mit der antiken Ueberlieferung steht, sondern mit Leichtigkeit aus metrischen Gründen als falsch nachgewiesen werden kann, so werde ich hier die hauptsächlichsten Gründe dagegen anführen, damit man unbeirrt durch unerweisliche Hypothesen das rechte Bild auch des bacchiischen Taktes festhalte, ehe man an die Betrachtung seiner besonderen Formen geht.

Die Art nun, wie Westphal zwei gleiche Takte herstellt, ist folgende: Wo der zweite (dreizeitige) Takt des Dochmius eine lange Hebung hat, da denkt er diese zur Dauer von vier Moren gedehnt, so dass die Stammform des dochmischen Dimeters,

⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖

bei ihm lautet:

⏑ ⁝ — — ⏑ | ⊔, ⏑ ‖ — — ⏑ | ⊔ ∧ ‖ oder
⏑ ⁝ — — ⏑ | ⊔, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ⌞∧ ‖.

Erschiene nun der zweite Takt nie in aufgelöster Form, so würde man vom blos metrischen Standpunkte aus gegen diese Auffassung nicht allzu viel einzuwenden haben. Die lange Silbe kann, in bestimmten Verhältnissen, bis zu ihrem doppelten Werthe gedehnt werden, und dass es z. B. Ionici von der Form ⊔ ⏑ ⏑ gebe, darin stimme ich mit Westphal vollkommen überein. Aber denken wir nur daran, dass in der Mitte der Verse der Schlusstakt des Dochmius immer als ⊔ ⏑ ‖, nie als — ⊼ ⏑ ‖ zu bestimmen wäre, da nicht selten die kurze Schlussnote kein neues Wort beginnt, mitten im Worte aber keine Pause angenommen werden kann. Hier würde also der zweite Takt durch eine stark gedehnte Note ein besonderes Uebergewicht gegen den ersten, Haupttakt

haben (vgl. das über die Taktform ⌴ ⏑ § 4, 5 Gesagte), ein Verhältniss, das von vornherein nicht angenommen werden kann.

Wenn nun aber die Hebung des zweiten Taktes aufgelöst ist, so bedient sich Westphal zur Completirung desselben der Pause ⏑ ⏑ ⊼, ⏑ ‖, am Schluss des Verses ⏑ ⏑ └⊼ ‖. Während das Zweite möglich wäre, ist das Erste jedenfalls in dem Falle zu verwerfen, wo die Pause mitten in ein Wort fallen würde, z. B. Iph. Taur. III, V. 37,

ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ∧ ‖, nach Westphal
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⊼ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ | – └⊼ ‖,

mit einer Pause mitten in ἀνόσιον. Es wird nicht nöthig sein, gegen diese Praxis lange Pausen mitten in den Wörtern anzunehmen, noch ein Wort zu verlieren und mit mir werden gewiss alle einig sein, dass dieses Verfahren völlig gegen den Geist der griechischen Sprache ist, zugleich aber die ganze Metrik auf ein unsicheres Rathen reducirt (Leitf. § 11, 8). Uebrigens konnte schon das Westphal überzeugen von der Unrichtigkeit seiner Annahme, dass die zweiten Takte der Dochmien sich nicht selten in aufgelöster und gewöhnlicher Form antistrophisch entsprechen,

⏑ ⁝ – – ⏑ | ⏑͞⏑, ⏑ ‖ – – ⏑ | ⏑͜⏑ ∧ ‖.

Eine solche Responsion lässt immer mit Sicherheit schliessen, dass die Länge den gewöhnlichen Werth habe, vgl. Leitf. § 17, 3. Es liessen sich noch eine ganze Reihe von Gegengründen anführen, die jeder für sich genügten. Doch bleibt dies und die genaueren Belege, die leicht zu beschaffen sind, unserer ausführlichen Metrik, wohin es entschieden gehört, vorbehalten.

Wir behalten also nur eine Stammform des Bacchius zurück, ♩ ♩ ♪, die aber gemeiniglich steigend ist, wenigstens zu Anfang des Verses stets Auftakt hat. In dieser Form kann es keine Zusammenziehungen, wohl aber Auflösungen geben. Wenn diese Auflösungen sehr ungebräuchlich sind in dem äusserlich ganz ähnlichen graduirten Takte, dem Ionicus, so ist hier das Verhältniss ein ganz anderes, weil die Senkung nur aus Einer kurzen Silbe besteht. So treffen wir zunächst mehrere mal die Form – ⏑ ⏑ ⏑, d. h. ♩ ♫ ♪ als ersten Takt der Dochmien, zum Theil auch so, dass

ihr in der Gegenstrophe die gewöhnliche Form — — ⏑ entspricht (metrische Responsion — ⏖ ⏑). Es kommt z. B. diese Form auch bei Aeschylus und Sophokles vor, und zwar ganz sicher Eum. V, β′, V. 4. 8. — Sept. I, α′, V. 2., ib. Mes., V. 1. — ib. IV, β′, V. 2. — Aj. VI, V. 1. — Ant. VIII, δ′, V. 2.

Aber auch die Folge ♩ ♫ ♪ erscheint, wenn auch in geringerem Grade wie ♩ ♫ ♫, leicht als zu sehr sinkend, zumal da die letzte Note die allerschwächste Intonation hat, während beim Päon die beiden letzten Kürzen, mit einem stärkeren Ictus beginnend und so sich von der ersten Kürze abhebend, eine ganz wohlklingende Antithese zur ersten Länge bildeten. So ist denn die Form — ⏑ ⏑ ⏑ beim Bacchius in der That sehr selten.

Dagegen kommt gerade die Form ⏑́ ⏑ —́ ⏑, ♫ ♩ ♪ ausserordentlich häufig vor, ja häufiger als die Stammform selbst. Wir sahen beim Ionicus, dass die Doppelkürze mit ihrem Ictus schwerlich eine folgende Länge mit zwei Kürzen beherrschte, wobei sie zu den folgenden Takttheilen wie 2 : 4 stände. Hier müssen wir aus dem thatsächlichen Vorkommen den Schluss ziehen, dass dagegen die Doppelkürze ohne Schwierigkeit eine folgende Länge mit noch einer Kürze beherrsche, wo das Verhältniss 2 : 3 entsteht. Aber noch ein wichtiger Grund ist für diese letztere Möglichkeit vorhanden. Die Form ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ beim Ionicus musste, wie wir sahen, dem Takte ein antithetisches Gepräge geben, indem die erste Doppelkürze der zweiten entsprach, die Länge dazwischen aber als Centrum erschien; diese Bildung aber ist der gerade Gegensatz zu dem der graduirten Takte und ausserdem in sich fehlerhaft, da die antithetischen Theile die schwächsten sind. Alle diese Gründe nun fallen beim Bacchius mit aufgelöster Vorhebung weg. Man erkennt deutlich seinen Bau, und da auch der Ictus der Nachhebung in den graduirten dreigliedrigen Takten ein starker ist, so kann hier eben so wenig als bei den Anapästen es auffallen, wenn die Nachhebung eine stärkere Note als die Vorhebung hat.

Endlich kommt auch der Fall nicht allzu selten vor, dass beide Hebungen im Bacchius aufgelöst sind, so dass die Form ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ♫ ♫ ♪ entsteht. Während man also sechs Kürzen im Takte (beim Ionicus) nur in ganz besonderen Fällen

zuliess, übrigens aber als eine zu eintönige und unklare Verbindung verwarf, nahm man dagegen an dem Zusammentreffen von fünf Kürzen keinen Anstoss. Die Grenze der Zulässigkeit wird aber hier nicht einzig durch die Zahlen 5 und 6 bestimmt, sondern besonders durch die entstehenden Gruppirungsverhältnisse. Im Takte ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ würden die 6 Kürzen in 3 völlig gleichen Gruppen geordnet sein; im Takte ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ treffen wir nur zwei gleiche Gruppen, während die dritte von verschiedener Ausdehnung ist und so, statt die Eintönigkeit zu erhöhen, dieselbe vielmehr, indem sie einen Gegensatz bringt, aufhebt.

Dochmische Strophen, bestehend aus vielen aufgelösten Takten, haben natürlich einen concitirten und unruhigen Charakter, der dem Ethos dieser Taktart ganz besonders entspricht.

11. Der aufmerksame Leser wird aus den Darstellungen dieses und des vorhergehenden Paragraphen die Ueberzeugung gewonnen haben, dass die griechischen Takte, weit entfernt, blos in den Massverhältnissen und der mathematischen Gliederung ein bestimmtes Gepräge zu haben, vielmehr auch in dem Wechsel von langen und kurzen Noten eine ausserordentliche Gesetzlichkeit zeigen, und dass verschiedene Wohllautsgesetze von den Dichtern auf das Strengste innegehalten sind, wo heutige Componisten nicht selten zu den widersprechendsten Formen greifen — um Effect zu machen.

---

§ 6. Abnorm gegliederte Takte.

1. Mussten wir § 3, 4 sq. die einseitige Theorie der alten Rhythmiker verwerfen, wonach alle Takte aus je zwei Theilen bestehen sollten, die sich in den verschiedenen γένη wie 2 : 2, 2 : 1 und 3 : 2 verhielten, und zwar aus dem Grunde, weil wir ganz tadellose und nicht selten vorkommende Takte nicht wie jene als unregelmässige auffassen konnten, besonders aber, weil jene Zahlenangaben wenig Erscheinungen zu erklären vermögen, leicht aber auf irrige Consequenzen führen (wie denn der Westphal'sche Päon ⌞ —, in Praxi nie vorkommend und von unschönem Bau, eine scheinbare Bestätigung durch jene vage Regel finden könnte); so

müssen wir um so mehr die von uns angenommenen Gliederungen der Takte, die sämmtlich einen schönen musikalischen Sinn gewähren, aufrecht erhalten. Denn wir fanden diese Gliederungen nicht etwa, indem wir neue Taktarten aus der Luft griffen, um die vorgefassten Theorien durch sie zu belegen, sondern umgekehrt, indem wir die allgemein anerkannten Taktarten, ohne abstracten Zahlentheorien zu folgen, nach ihrem musikalischen Wesen in Gruppen sonderten und die mehreren Arten gemeinsamen Eigenschaften für eine neue Eintheilung benutzten. Nur so waren wir im Stande, die Praxis in den poetischen Schöpfungen richtig zu würdigen; wo Synkopen, Zusammenziehungen und Auflösungen vorkamen, da fanden die Thatsachen ihre Erklärung; wo sie nicht oder nur ausnahmsweise stattfanden, da vermochten wir ebenfalls die Gründe dafür beizubringen. Aber nirgend gelangten wir durch diese Theorie zur Annahme von Formen, die nicht reichlich aus den Classikern zu belegen waren; umgekehrt aber mussten wir von unserem Standpunkte aus viele Formen verwerfen, gegen welche die reine Metrik nichts einzuwenden hätte, und auch hier lieferte uns die in den überlieferten Gedichten herrschende Praxis die positiven Beweise.

Wir kommen aber nun zur Betrachtung von Takten, welche vermöge ihrer abnormen Gliederungsart die vorhin gesteckten Grenzen überschreiten. Doch wird auch hier sich offenbaren, dass die Griechen ein äusserst feines Gefühl für die im einzelnen Takte herrschende Proportion hatten: unter allen denkbaren abnormen Gliederungsarten kommt nur eine einzige in der Praxis vor, und zwar die allerschwächste Abweichung, die existiren kann, und diese ausserdem sehr selten. Wir können hier aber, wo es sich um die genaue Abgrenzung des Bereichs dieser Abweichung handelt, nicht umhin, der Metrik etwas vorzugreifen. Nur sie kann uns die positiven Beweise für unsere Theorie an die Hände geben, und nur aus ihr haben wir unsere Theorie selbst gewonnen.

2. Wenn der $^3/_8$-Takt die regelmässige Gliederung 2 : 1 hat, ausserdem aber synkopirt auftreten kann, also mit unterdrückter Gliederung (§ 4, 2), so wäre drittens noch der Fall denkbar, dass er die der gewöhnlichen Gliederung ganz entgegengesetzte, 1 : 2 haben könnte. Hier würde der Hauptictus auf eine einzelne Kürze fallen, und diese so eine unmittelbar darauf folgende volle

Länge beherrschen, >♪ ♩ oder ⏑ – (umgekehrter Choreus).

Die anderen denkbaren abnormen Gliederungen, bei denen eine kleine Senkung eine grosse Hebung beherrschen würde, wären,

I. ohne vorhandene Synkopen:

1) bei den $^4/_8$- und $^2/_4$-Takten:

>♪ ♩ ♪ oder ⏑ – ⏑ (amphibrachys).

2) bei den $^5/_8$-Takten:

>♪ ♩ ♩ oder ⏑ – –

>♪ ♫ ♩ oder ⏑ ⏑ ⏑ –

>♪ ♩ ♫ oder ⏑ – ⏑ ⏑

3) bei den $^3/_4$- und $^6/_8$-Takten:

>♪ ♩ ♩ ♪ oder ⏑ – – ⏑ (antispastus), dann dieselbe Gruppirung mit Auflösungen, ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ u. s. w.

II. Mit vorhandenen Synkopen.

1) bei den $^4/_8$- und $^3/_8$-Takten:

>♪ ♩. oder ⏑ ⊔.

2) bei den $^5/_8$-Takten:

>♪ 𝅗𝅥 oder ⏑ ⊔

>♪ ♩. ♪ oder ⏑ ⊔ ⏑.

3) bei den $^3/_4$- und $^6/_8$-Takten:

>♪ 𝅗𝅥 ♪ oder ⏑ ⊔ ⏑

>♩ 𝅗𝅥 oder – ⊔

>♪ ♩. ♩ oder ⏑ ⊔ –

>♪ ♩ ♩. oder ⏑ – ⊔

>♪ ♩ ♪ ♩. oder ⏑ – ⏑ –, dann Formen mit verschiedenen Auflösungen.

Von allen denkbaren abnorm gegliederten Takten kommt nur der umgekehrte Choreus vor. Es herrschte also im Bau der Takte das strenge Gesetz, dass die als

Hebung verwandte einfache Kürze nie mehr als Eine gewöhnliche Länge beherrschen konnte.

Diese-Regel, vom musikalischen Standpunkte leicht begreifbar, wird bewiesen durch die gesammte vorhandene Literatur. Nirgend deutet irgend eine Erscheinung darauf hin, dass man im Bau abnormer Takte weiter gegangen sei, als bis zum Gebrauche des umgekehrten Choreus; und die seltene Anwendung des letzteren allein liess schon vermuthen, dass hier der Anfang und zugleich die äusserste Grenze für den Bau unregelmässig gegliederter Takte vorliege. Wir werden deshalb in dem Folgenden nur über das Vorkommen des umgekehrten Choreus handeln.

3. Bei Pindar ist an drei Stellen das Vorkommen von ⏑́ — als logaödischer Takt vollkommen evident. Ol. I, Str., V. 9 beginnt nämlich in einem Theile der Strophen mit drei Kürzen, in einem anderen Theile mit einer Kürze und folgender Länge. Wäre das erste nicht der Fall, so könnte man die Verse sich gebaut denken,

⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

σοφῶν μητίεσσι κελαδεῖν Str. α′, V. 9.

So aber käme man zu der metrischen Responsion

⏑ ⁝ ⊔ (⏑⏑),

die nach Leitf. § 17, 3 aus guten Gründen nicht gestattet ist. Es bleibt folglich nichts übrig, als die Responsion ⏑́ ⏕ anzunehmen. Eben diese Responsion findet Pyth. VI, Str. V. 3 und Isthm. VII, V. 7 mitten im Verse statt. Es ist auch in der That vom musikalischen Standpunkte aus kein Anstoss an dem Takte >♪ ♩ zu nehmen, den auch unsere Componisten hin und wieder verwenden; nur dürfte er nicht häufig vorkommen, sollte nicht der Rhythmus unklar werden.

Es frägt sich nun, ob Pindar nicht etwa diesen Takt aus der äolischen Lyrik überkommen habe, wo er in der „Basis“ nicht selten vorkommt. Aber in der chorischen Dichtung, die ja die strengste Gliederung wegen der gleichzeitigen Orchesis haben muss, ist an das Vorhandensein der Basis, die wir Leitf. § 27 besprochen haben, nicht zu denken. Es müssten dann auch die übrigen unregelmässigen Responsionen des ersten Taktes auftreten, es müssten sich der Trochäus wie der Schein-Iambus (umgekehrte Choreus),

ja auch der Pyrrhichius (⏑ ⏑) u. s. w. antistrophisch entsprechen, wovon eben so wenig bei Pindar, als bei Aeschylus, Sophokles und Euripides die geringste Spur ist. Auch würde damit immer noch nicht das Vorkommen des Taktes ⏑́ ⏖ mitten in einem Verse bei Pindar erklärt sein.

Da nun bei Pindar nicht wenige logaödische Verse mit der Silbencombination ⏑ — anfangen, so könnte man zu dem Glauben gelangen, dass diese Silben immer den Takt ⏑́ — gebildet hätten, nie als ⏑ ⁝ ⊔ aufzufassen seien, wie ich überall in den Pindarischen Schemen gethan, ausgenommen, wo durch die Responsion ⏑ ⏖ der directe Gegenbeweis geliefert war. In der That, ein directer Beweis für die Auffassung ⏑ ⁝ ⊔ liegt bei Pindar nirgends vor. Stände nämlich statt der Kürze in dieser oder jener Strophe eine Länge, so dass sich die Silben ⏓ — entsprächen: in diesem Falle wäre der Takt ⏑́ — undenkbar, denn es müsste dann in dieser oder jener Strophe die betonte Länge die halbe Dauer der unbetonten Länge haben, so dass die Silben —́ — rhythmisch wären ;̂ — oder ♪́ ♩, was vom metrischen Standpunkte aus eine reine Unmöglichkeit ist. Die metrische Responsion ⏒ — also wäre ein vollgültiger Beweis gegen die Constituirung ⏑́ —, und man könnte überall nur als ⏒ ⁝ ⊔ die besprochenen Versanfänge constituiren. Aber so häufig die Versanfänge mit ⏑ — bei Pindar sind, so kommt doch nirgends die Vertretung der ersten Kürze durch eine (irrationale) lange Silbe vor. Da nun in anderen Fällen, wo der einsilbige Auftakt unverkennbar ist, er bei Pindar sehr häufig in den verschiedenen Strophen wechselnd durch eine lange und eine kurze Silbe ausgedrückt ist, z. B.

Ol. XI, Str. V. 2 und 3 ⏒ ⁝ — ⏑ |
Ol. XIII, Str. V. 2 und 6 ⏒ ⁝ — ⏑ |, V. 7 ⏒ ⁝ —⏑ ⏑ |
Pyth. VII, Str. V. 8 ⏒ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ |
Isth. VII, Str. V. 2 sogar ⏖̂ ⁝ — ⏑ |

und so noch an manchen andern Stellen: so müsste es ein merkwürdiger Zufall sein, dass gerade der Versanfang ⏒ ⁝ ⊔ | nicht vorkäme, ein Zufall, an den zu glauben schwer fiele.

Es liegen aber andere Gründe vor, welche den Versanfang ⏑ ⁝ ⊔ in vielen Fällen wenigstens im höchsten Grade wahrscheinlich machen.

Betrachten wir nämlich die Strophen auch nur vom äusserlichen, metrischen Standpunkte, so drängt sich doch die Wahrnehmung unwiderstehlich auf, dass innerhalb derselben eine genauere Uebereinstimmung im Gebrauche der Taktformen herrschen müsse, als in sämmtlichen Weisen von demselben Taktmasse unter sich anzunehmen sei. Die Strophen haben doch jedenfalls eine fest ausgeprägte Melodie, und in dieser, wenn sie Einheit haben soll, müssen ähnliche Notencombinationen öfter wiederkehren. Wir wollen diese Erscheinung, die in den folgenden Büchern näher erörtert werden wird, hier wenigstens an zwei schlagenden Beispielen erläutern. Bei Pindar nämlich ist der Ausgang logaödischer Sätze auf einen Tribrachys eben so ungebräuchlich, wie bei den übrigen Dichtern. Wo er aber in einem Gedichte vorkommt, da kommt er nicht vereinzelt vor, sondern wiederholt. Die Fälle sind:

Nem. III, Str. V. 2 — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ | ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
V. 6 ∟ | — ⏑ | — ≥ ‖ —⏑ ⏑ | ⏑⏑⏑ ⏑ ‖
VI, Str. V. 7 — ⏑ | ⏑⏑⏑ ⏑ ‖
Ep. V. 2 —⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ | — ∧ ‖
Isthm. VII, Str. V. 9 — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
V. 10 ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | ∟ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖
V. 12 ≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ∟ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖

Diese Constituirung der Verse wird überall von der Eurhythmie bewiesen, und es kann kein Zufall sein, dass diese gerade auf eine so grosse metrische Uebereinstimmung der einzelnen Theile eines Gedichtes führt.

Eben so selten ist bei Pindar in dorischen Strophen die Auflösung der Hebung ⏑ ⏑ — oder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; sie kommt nur in zwei Gedichten vor, aber auch hier mehr als einmal. Die Stellen sind:

Nem. V, Str. V. 4 — ⁝ ∟ ⏑ | — — | ∟ ⏑ | ⏑⏑⏑ — ‖ ∟ ⏑ | — ⊼ ‖
V. 6 — ⁝ ∟ ⏑ | ⏑⏑⏑ — | ∟ ⏑ | — — ‖ ∟ ⏑ | — — | ∟ ⏑ | — — ‖
Isthm. III, Str. V. 3 — ⏑ ⏑ | ⏑⏑⏑ ⏑ ⏑ | — ≥ | ∟ ⏑ | — — ‖
Ep. V. 6. k. 2. ∟ ⏑ | — — | ∟ ⏑ | ⏑⏑⏑ — ‖

Wo nun so eclatante Beweise für die Gleichartigkeit im Bau gerade der seltneren und also hervorstechenden Takte in den einzelnen Gedichten vorliegen, da kommt man nothwendig, auch schon vom metrischen Standpunkte aus, auf die Anschauung, dass man bei der Würdigung der Formen in einem Gedichte immer möglichst von dieser Gleichartigkeit ausgehen müsse. Keine Buntscheckigkeit, sondern möglichst Conformität ist überall zu suchen.

Betrachten wir nun aber die logaödischen Gesänge Pindars, in denen Verse mehr oder minder häufig mit der Silbencombination ⏑ — anfangen, die ich durchgängig, mit Ausnahme von den Stellen, welche diese Auffassung durchaus nicht vertragen, als ⏑ ⋮ ∟ | auffasste. — Ol. I, IV, XI; Pyth. II, VI, VII, X; Nem. II, VI; Isthm. VII; Dith. fr. III bieten uns reichlich Beispiele. Am interessantesten aber ist Dith. fr. III. Hier fangen fast alle Verse mit Auftakt an, der bald als ⏑, bald als > oder ω erscheint, worauf dann die verschiedensten Taktformen folgen. Die Anfänge sind: ω ⋮ ∟, ⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑, > ⋮ ⏔ ⏑, > ⋮ — ⏑, ⏑ ⋮ — ⏑, > ⋮ — >, auch V. 18 vielleicht > ⋮ ∟ (weil ein Tribrachys folgt, der doch immerhin selten auf einen irrationalen Choreus folgt, wenn dipodisch zusammenzufassen wäre — > | ⏑ ⏑ ⏑, worüber schon Eurh. § 7 gesprochen ist). Neben all diesen Anfängen, die zusammen 14 mal vorkommen, treffen wir nur zweimal den Anfang ⏑ ⏑ ⏑ | und zweimal ⏔ ⏑ |. Nun bemerken wir aber, dass in der ganzen so kunstvollen Strophe diese Verse ohne Auftakt denen mit Auftakt rhythmisch respondiren, was bei dem antithetischen Baue der Perioden sehr bezeichnend ist. Nähmen wir nun V. 12 den Anfang ⏑ — |, so würde diese schöne Symmetrie unterbrochen sein; constituiren wir dagegen ⏑ ⋮ ∟ |, so ist sie gewahrt, und zugleich ist der Anfang des Verses in Einklang mit dem der Mehrzahl gebracht.

Vergleichen wir ferner Ol. IV, Ep., Per. III.

⏑ ⋮ ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
ω ⋮ ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

Aehnlich Pyth. X, Str., Per. III.

⏑ ⋮ ∟ | — ⏑ | — ⏑ ‖ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
ω ⋮ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — >̆ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

und Isth. VII, Per. I.

◡ ⁝ ∟ | — ◡ | ⏖ ◡ | — ◡ || ∟ | — ∧ ||
>
ω ⁝ — ◡ | — ◡ | ⏖ ◡ | — ∧]]

Wem wird nicht sogleich die schöne Harmonie im Bau dieser Perioden bemerkbar, die gänzlich zerstört wäre, wenn man den zweiten Vers jeder derselben mit ◡́ — beginnen liesse? Und so wird man beim Ueberblick der oben citirten Gesänge leicht herausfinden, dass die Constituirung ◡ ⁝ ∟ fast überall auf eine schönere Gleichmässigkeit führe. Auch die Versanfänge ◡ ⁝ ∟ | ∟ |, auf welche man so geführt wird Pyth. VII, Ep., V. 2 und Nem. VI, Str. V. 1 scheinen für diese Auffassung zu sprechen, da sie an den betreffenden Stellen gerade in beigemischten choreischen Reihen stattfinden,

◡ ⁝ ∟ | ∟ | — ◡ | ∟ || ∟ | ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ || und
◡ ⁝ ∟ | ∟ | — ◡ || ⏖ ◡ | — ◡ | ∟ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ||,

wo sie später (von Aeschylus an) so häufig und mit so schönem Effecte auftreten.

Man würde nun etwa in Ol. I, wo doch Str. V. 9 unzweifelhaft die Form ◡́ — vorkommt, auch an den anderen Versanfängen, eben derselben Gleichmässigkeit wegen, überall ◡́ — am Anfange constituiren können; aber die Sache wird wieder zweifelhaft durch mehrfachen Auftakt, der in dem Gedichte vorkommt, und ebenso wenig kann man Isth. VII, V. 5 die Form ◡́ — dadurch geboten finden, dass die andern beiden Verse derselben Periode ohne Auftakt anfangen, denn an zwei anderen Stellen des Gedichtes wird man durch die umgekehrte Beobachtung zu der Form ◡ ⁝ ∟ geführt. Uebrigens spricht noch eine metrische, schon Eurh. § 3, 5 und Leitf. § 17, 5 erwähnte Beobachtung dafür, dass überall ◡ ⁝ ∟ anzunehmen sei, ausser wo (in den angezogenen drei Stellen) antistrophisch ◡ ◡ ◡ entspreche. Wo nämlich, der gewöhnlichen Praxis entgegen, der Kürze ein starker Ictus zu geben ist, da ist Pindar in den so entstandenen Taktformen durchaus nicht constant, vielmehr entsprechen dann antistrophisch reguläre Formen: ◡́ ⏑⏑⏑, ◡́ ◡ ⏑⏑⏑, ⏑⏑ —. Vgl. oben. Endlich spricht der Gebrauch der auf Pindar folgenden Dichter für die Auffassung ◡ ⁝ ∟.

4. Bei Aeschylus, Sophokles und Aristophanes liegt nicht ein einziger Beweis vor für die Geltung des Versanfanges ⏑ — als >♪ ♩, ⏑̇ —, dagegen lässt sich bei ihnen an einer grossen Anzahl von Stellen leicht der directe Beweis für die Geltung ♪ : ♩. |, ⏑ : ⊔ | liefern. Wir meinen aber bei Aristophanes nur die lyrischen (chorischen) Strophen: in einer Anzahl recitativer Metra hat er und die übrigen Komiker die äolische Basis angewandt, in der die Taktformen — ⏑, — >, ⏑̇ — und ⏑ ⏑ ⏑ einander beliebig vertreten, der Pyrrhichius jedoch ausgeschlossen ist. Die äolische Basis ist Leitf. § 27 besprochen.

Der directeste Beweis für die Messung ⏑ : ⊔ | ist, wie wir oben sahen, die metrische (antistrophische) Responsion ⪆ —. Diese kommt bei Aeschylus nicht selten vor; man sehe die Stellen Ag. VII β′, Cho. I γ′, ib. III β′, Sept. VIII β′, Pers. III β′; die Belege bei Sophokles sind Aj. VII β′, Oed. C. III α′ (dreimal), ib. VI, Str. (zweimal), Phil. I α′ und β′ (zweimal), ib. V δ′. Alle diese Verse sind logaödisch, mit Ausnahme von Cho. I γ′, der rein choreïsch ist.

Ausserdem kommt der Anfang ⪆ : ⊔ | ⊔ | vor, immer bei choreïschen Versen, die aber auch logaödischen oder dochmischen Strophen beigemischt sein können, Suppl. IV δ′, Sept. I γ′ (zweimal), Pers. II γ′ (zweimal) und bei Sophokles: Aj. III γ′, Oed. R. III (zweimal). Endlich treffen wir noch den rhythmischen Satz ⪆ : ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ ‖ Ant. VII β′. Es wird nun nicht weiter nöthig sein, die Verse zu citiren, wo ⏑ : ⊔ constituirt werden muss der Gleichförmigkeit im Metrum wegen.

Nicht so direct lässt sich der Beweis bei Aristophanes liefern. Doch ist ⏑ : ⊔ so gut als sicher Vesp. III in., da lauter Verse mit Auftakt folgen. Av. VI beginnen die ersten beiden (choreischen) Verse sicher mit ⏑ : ⊔ | ⊔ |, da sie zweien anderen mit Auftakt (in der Periode) respondiren; Eccl. IV δ′—ϛ′ aber entsteht nur Gleichförmigkeit, wenn man die Verse bald als mit ⏑ : ⊔, bald als mit > : ⊔ beginnend annimmt; dagegen würde die grösste Ungleichmässigkeit entstehen, wollte man hier ⏗ >, dort ⏑̇ — als Anfang annehmen. Es liegen freilich keine Gegenstrophen vor, durch welche auch hier der directe Beweis gewiss sogleich gegeben wäre.

5. Bei **Euripides** sind an sehr vielen Stellen dieselben directen und indirecten Beweise für den Versanfang ◡ ⁝ ⊔ vorhanden, die wir so eben bei den übrigen Schriftstellern kennen lernten. Aber auch der Takt ◡̇ — kommt unzweifelhaft bei ihm vor, so Hel. IV, Str. α′, V. 8, wo sich antistrophisch ◡̇ ◡ ◡· und ◡̇ — entsprechen:

Str. V. 8. Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις ◡ — | ‿◡ ◡ | ⊔ | —̇ ∧ ‖
Gstr. V. 8. δόλιον ἀστέρα λάμψας ◡ ◡ ◡ | ‿◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖

Wir behalten uns nähere Angaben für Band III vor, wo gezeigt werden wird, ein wie verschiedenes rhythmisches Gepräge die Euripideïschen Chorika haben.

---

§ 7. Der dorische Takt.

1. Aristoxenus hat zuerst die Lehre von den beiden Takttheilen und der bestimmten Proportion, worin sie zu einander stehen, eingeführt. Aber er erkennt auch neben den Takten mit rationaler solche mit irrationaler Gliederung an. Wenn er nun p. 298 sagt: οἱ δ' ἄλογοι (πόδες) διαφέρουσι τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν, „die irrationalen Takte unterscheiden sich dadurch von den rationalen, dass (bei ihnen) der Aufschlag zum Niederschlage nicht in dem regelmässigen Verhältnisse steht“, so hat er die Hauptregel für uns unbrauchbar gemacht. Denn, wenn es „irrationale“ Takte gibt, so werden wir an unzähligen Stellen in Verlegenheit kommen, zu bestimmen, ob ordentliche oder von der Hauptregel abweichende Takte vorliegen; und ferner handelt es sich um die Feststellung der Art und des Grades der Abweichung. Aristoxenus selbst führt nun p. 294 den χορεῖος ἄλογος an, in welchem der Niederschlag im Verhältniss zum Aufschlag zu gross sein soll. Aber mit vereinzelten Beispielen hommen wir nicht weiter. Auch zeigt sich hier eine ganz äussere Auffassung der Sache. Ueber den „irrationalen Choreus“ ist Leitf. p. 46 und Eurh. § 5, 3 das Nöthigste gesagt. Er ist in der That ein ganz regulärer Takt vom musikalischen Standpunkte

aus betrachtet; irrational kann er nur genannt werden vom rein metrischen Standpunkte aus, da die zweite lange Silbe des Taktes hier eine etwas andere Verwendung gefunden hat, nämlich angewandt ist wegen des geforderten stärkeren Ictus (vgl. das im Leitfaden Gesagte).

Aber es gibt auch Takte, die vom rein musikalischen Standpunkte aus der Aristoxenischen Hauptregel widersprechen. Da wir nichts Vollständiges von diesem Schriftsteller besitzen, so sind wir nicht im Stande, zu verfolgen, wie er diese Ausnahmen (worauf er selbst hindeutet) erklärt, und wie er die in ihnen herrschenden Verhältnisse bestimmt habe. Vielleicht hat sein Epitomator Psellus eine seiner Regeln aufbewahrt, wenn er sagt (9): τῶν δὲ ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς· ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε πούς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.

Was soll man sich nun denken unter Takten mit der Gliederung 3 : 1 und 4 : 3? Von ersterer Art wäre die Verbindung ♩. ♪ |, die in modernen Compositionen so häufig ist. Aber einen $^7/_8$- oder $^7/_4$-Takt, in welchem allein die Gliederung 4 : 3 stattfinden könnte, wird man schwerlich den Griechen aufbürden wollen. Oder sollte man an einen $^2/_4$-Takt denken, in dem Niederschlag und Aufschlag das Verhältniss 4 : 3 hätten? Die erste Note in einem solchen würde $^4/_{14}$, die zweite $^3/_{14}$ betragen; aber Vierzehntel-Noten könnten in der Praxis keine Verwendung finden, und es würde alles auf eine blosse Notirung ohne praktische Bedeutung hinauslaufen. Unmöglich können die Alten unter ihrem ἐπίτριτος einen solchen Takt verstanden haben. Es wird hier nichts vorliegen, als die Verbindung – ◡ – –, die in den dorischen Strophen so charakteristisch ist; man fasste blos nach dem gewöhnlichen Silbenwerthe auf.

Wir stimmen nun mit Westphal und anderen darin überein, dass die Silbencombination – ◡ – – in dorischen Strophen als aus zwei gleich grossen Takten bestehend zu betrachten sei. Unmöglich aber können wir der Auffassung beitreten, welche Westphal über die beiden Noten des ersten Taktes in dieser Combination hat. Er sagt nämlich (Harmonik und Melopöie, Vorrede p. XVI):

„Aristoxenus sagt im fünften Fragmente seines ersten Buches: die Silbe könnte kein Mass der Zeit sein, denn die Länge sei nicht immer der Länge, die Kürze nicht immer der Kürze gleich, obwohl die Kürze immer die Hälfte der (mit ihr verbundenen) Länge sei. Sind also die Dactylen der Dactyloepitriten vierzeitig, stehen ihnen ferner die mit ihnen verbundenen Trochäen in der Zeitausdehnung gleich, so ergibt sich aus jenem aristoxenischen Satze folgende Messung

8/3 4/3 | 2 2 | 2 1 1 | 2 1 1' | 2 2
— ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — |

Die Länge des ersten Fusses ist nicht gleich der Länge des zweiten und dritten, die Kürze des ersten Fusses ist nicht gleich der Kürze des dritten u. s. w. (vgl. Aristoxenus' Worte), wohl aber ist die Länge des ersten Fusses das Doppelte der mit ihr verbundenen Kürze, gerade wie auch die Länge des dritten Fusses das Doppelte der auf sie folgenden Kürze ist. Jeder Fuss oder Takt enthält 4 χρόνοι πρῶτοι, denn $^8/_3 + {}^4/_3 = 2 + 2 = 4$."

Ich führe dieses Beispiel nur an, um zu zeigen, auf welche Abwege man geräth, in welche Labyrinthe man sich verirrt, wenn man glaubt, mit ganz allgemeinen Theorien bestimmte Resultate erreichen zu können, indem man mehrere derselben nach subjectivem Ermessen mit einander combinirt. Denn gegen obige Auffassung der „dactylo-epitritischen Pentapodie" erheben sich doch wohl die begründetsten und unabweislichsten Bedenken. Es ist nämlich, gerade während Westphal darnach strebte, einzelnen Aussprüchen des Aristoxenus genugzuthun,

1) eins der Hauptgesetze desselben gebrochen worden. Im γένος ἴσον, zu welchem ja auch Westphal obige und andere Reihen rechnet, sollen sich nämlich Niederschlag und Aufschlag verhalten wie 2 : 2; wir sehen aber hier das Verhältniss 8 : 4 = 2 : 1, das den ungeraden Takten (γένος διπλάσιον) zukommt. Wurde nun nach antiker Art taktirt, d. h. ohne zu zählen nur die beiden Takttheile durch Auf- und Niederschlag des Taktstockes, durch Niedertreten u. dgl. unterschieden, so stimmten die Noten durchaus nicht mit dieser Praxis; vielmehr konnten bei Beobachtung der letzteren die beiden Takttheile nicht anders als gleich erscheinen:

— — | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ||

Diese Auffassung aber steht in directem Widerspruch mit den metrischen Erscheinungen. Nie nämlich, auch nicht in einem einzigen Falle wird in den dorischen Strophen der erste Takt durch zwei lange Silben statt durch eine lange und eine kurze ausgedrückt, woraus bestimmt zu erkennen ist, dass die Kürze eine ganz entschiedene Kürze war, d. h. eine Note von verhältnissmässig geringer Dauer haben musste.

2) Vom musikalischen Standpunkte aus ist obige Constituirung aber noch viel weniger zu vertheidigen. $^8/_3$-Noten und $^4/_3$-Noten sollten in der griechischen Musik häufig gewesen sein? Wie will man sich diese denn gesungen denken? Wie will man annehmen, dass sie abgezählt wurden? Bei Dactylen und Anapästen reicht es aus, zu Anfang des Taktes niederzutreten, zu Anfang seiner zweiten Hälfte den Fuss emporzuheben; will man aber genauer die Grössen abmessen, so wird man ein — zwei — drei — vier zählen, wodurch die kurzen Silben oder Achtelnoten als Zeiteinheit zu Grunde gelegt werden. Um aber den Notenwerth nach obiger Bestimmung inne zu halten, müsste man in jener Reihe ganz verschieden zählen. Man hätte im ersten Takte zwölf, oder sechs, oder drei zu zählen, in jedem der folgenden Takte vier. Nehmen wir die leichteste Art an, dass man nämlich drei zählte. Welcher Musiker wäre dazu im Stande gewesen, namentlich, wo fortwährend Takte wie

$$\overset{8/3}{—}\ \overset{4/3}{\smile}\ |\ \overset{2}{—}\ \overset{2}{—}\ |\ \overset{8/3}{—}\ \overset{4/3}{\smile}\ |\ \overset{2}{—}\ \overset{2}{—}\ \|\ \overset{8/3}{—}\ \overset{4/3}{\smile}\ |\ \overset{2}{—}\ \overset{2}{—}\ |\ \overset{8/3}{—}\ \overset{4/3}{\smile}\ |\ \overset{2}{—}\ \overset{2}{—}\ \|$$

nach Westphal's Theorie wechseln, abwechselnd ein — zwei — drei und ein — zwei — drei — vier zu zählen, dabei aber ein — zwei — drei genau so viel langsamer auszusprechen, dass dieselbe Zeit damit verflösse, als mit dem folgenden: ein — zwei — drei — vier?

Auf solche Unmöglichkeiten und Widersinnigkeiten muss man nothwendig kommen, wenn man, jurans in verba magistri, nicht darauf achtet, welchen Sinn eben der Meister in seinen Worten anerkannt haben wollte. Das ist das alte αὐτὸς ἔφα, woran man sich immer am ängstlichsten dann klammerte, wenn eine Disciplin in unrettbarem Verfalle lag.

2. Für uns hat ebenfalls das System des princeps rhythmicorum eine hohe Bedeutung. Die wenigen Fragmente enthalten

doch mindestens eine grosse und nicht misszuverstehende Lehre, die Lehre vom Takte, welche bei den späteren Metrikern der trostlosen Theorie von bedeutungslosen Silbencombinationen („Versfüssen“, wie auch die modernen Metriker fassten) hat Platz machen müssen. Aber schon die Anerkennung der πόδες ἄλογοι ist uns ein Beweis, dass Aristoxenus entschieden protestirt haben würde gegen einen solchen Missbrauch seiner Hauptregeln, wo man diese rücksichtslos gegen die Natur und physische Möglichkeit hätte in Kraft bringen wollen. Nun aber zu unserer Erklärung der „Epitriten“. In ihnen liegt nichts vor, als eine Verbindung der beiden Takte ♩. ♪ und ♩ ♩, wie schon Leitf. § 12 auseinandergesetzt worden ist. Auf eine andere Praxis bei der Recitation hat Eurh. § 5, 7 hingedeutet. So schreiben wir denn

└─ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ||
└─ ◡ | — — | └─ ◡ | — — ||

u. s. w. in den dorischen Strophen. Auch Böckh, über die Versmasse des Pindaros (1810) ist (p. 349) ganz unserer Ansicht.

Abgesehen zunächst von dem musikalischen Werthe dieser Verbindung, so sind Reihen von dieser Form ungemein leicht zu taktiren. Wenn man in jedem Takte von eins bis vier zählt, so ist man im Stande, allen drei Formen, └─ ◡, — — und — ◡ ◡ gerecht zu werden. Dann aber scheint es, als ob die oben citirte Stelle des Psellus gerade auf unsere Auffassung hindeutete. Der λόγος τριπλάσιος und ἐπίτριτος werden gleichmässig von Aristoxenus verworfen, d. h. in einer allgemeinen Uebersicht, in welcher er die Grundformen der Takte einprägen wollte. Schwerlich nun hat er einen πούς ἐπίτριτος, d. h. einen $^7/_8$-Takt als musikalische Grösse gekannt; während ihm ein Takt wie ♩. ♪, in den Melodien aller Völker vorkommend, in keinem Falle unbekannt sein konnte. Da er aber in seiner Rhythmik, so weit die geringen Fragmente erkennen lassen, überall Rücksicht nimmt wie auf die reine Musik, so auf die Silbencombinationen des Textes, indem er z. B. den Fall, wo zwei hinter einanderstehende Silben denselben Ton haben (d. h. gleich hoch sind), genau unterscheidet von dem anderen Falle, wo eine und dieselbe Silbe zwei verschiedene Töne hat: so wird er bei dem sogenannten Epitriten auch wohl zwischen der musikalischen Geltung und der Silbencombination unterschieden

haben. Er wird also die musikalische Geltung └ ⏑ | — — | d. i. 3 : 1 neben 2 : 2 von der sprachlichen Notation — ⏑, — — | — ⏑, — — |, wo zwei Takttheile einander zu folgen scheinen, die sich wie 3 : 4 verhalten, genau gesondert haben. Sein flüchtiger Epitomator aber fand von der Darstellung nur die beiden Proportionen erwähnungswerth, da ihm die Melodien fehlten, folglich Melodie und Worttext von ihm nicht mehr getrennt wurden.

Doch wozu weiter sich in Vermuthungen einlassen! Es musste nur gezeigt werden, dass ein natürlicher und sonst bei allen Völkern gebräuchlicher Takt sich eben so gut und besser mit fetzenhaften Notizen des Aristoxenus vereinen liesse, als eine unnatürliche Verbindung, wie Westphal sie annimmt. Metrisch freilich lässt sich dieser Takt nicht so sicher erschliessen, wie die in den vorigen Paragraphen behandelten; alle jene Takte nämlich mit Zusammenziehungen, wie der Ionicus ⊔ ⏑ ⏑, verrathen sich sogleich durch ihr Vorkommen zwischen den vulgären Formen, wie

⏑ ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖

und dann lässt sich die Verschmelzung gewisser Takttheile aus den ihnen eigenen Functionen erklären (§ 4). Sehen wir aber die musikalische, uns besonders interessirende Seite des fraglichen Taktes näher an. Es ist nicht zu vermeiden, will man die bestimmte Form des Taktes fester begründen, dass Einiges aus der Lehre vom Satze anticipirt werde.

3. Die dorischen Weisen (Leitf. § 12. § 22, 2) bestehen im Wesentlichen

1) aus dactylischen Tripodien,

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ und — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖,

2) aus „epitritischen“ Dipodien und Tetrapodien,

└ ⏑ | — — | └ ⏑ | — — ‖, └ ⏑ | — — | └ ⏑ | — ⊼ ‖,

— ⁝ └ ⏑ | — — | └ ⏑ | — — ‖ u. s. w.

3) aus „gemischten Pentapodien“,

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | └ ⏑ | — — ‖

└ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖

— ⁝ └ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ u. s. w.

Bedenken wir nun, dass das älteste Metrum der Griechen, von dem wir wissen, der heroische Hexameter nämlich, aus dacty-

lischen Tripodien besteht, so müssen wir diese für den Hauptsatz der (alterthümlichen) dorischen Strophen halten. In Reihen wie

♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩ ♩ || ♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩ 𝄾 ||

liegt eine grosse Ruhe ausgeprägt, namentlich, da die Dactylen nur Einen starken Ictus zum Unterschiede von den Anapästen u. s. w. haben, der also eine ansehnliche Zeitgrösse beherrschen muss. Der Auftakt fehlt meistens; die Sätze bestehen nicht aus vier Takten, um eine zu marschähnliche Gliederung der Composition zu vermeiden. Leben aber kann unmöglich rein dactylischen Strophen, die aus Tripodien bestehen und mit langen Silben (♩ ♩ | oder ♩ 𝄾 |, nicht ♩ ♫) enden, eigen sein; sie müssen ein wesentlich feierliches Gepräge haben. Nun aber kommt Wechsel und Beweglichkeit in diese Strophen durch Einführung von Dipodien und Tetrapodien in der Form

♩. ♪ | ♩ ♩ || und ♩. ♪ | ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ♩ ||

Der erste Takt, ♩. ♪ | besteht aus einem sehr kräftigen und lang anhaltenden Tone, dem leicht und wie eine Art Nachhall ein Ton folgt, der nur den dritten Theil der Ausdehnung hat. Welcher Contrast zu den ruhigen, gleichmässigen Dactylen, bei denen die beiden Takttheile ewig in gleicher Ausdehnung einander folgen! Der Contrast ist zu stark: er muss aufgehoben werden durch einen neuen Takt, der die Vermittelung zwischen den beiden Extremen, ♩. ♪ und ♩ ♫ bildet. Dies ist der Dactylus mit zusammengezogener Senkung (der scheinbare Spondeus), ♩ ♩. Er folgt regelmässig dem „dorischen Takte" (wie wir die Verbindung ♩. ♪) nennen, immer den ruhigen Schluss der heftigen Bewegung bildend. Daher müssen diese sogenannten Epitriten immer Dipodien oder Tetrapodien sein: Tripodien und Pentapodien sind (mit kaum nennenswerthen Ausnahmen) ausgeschlossen. Endlich treten beide Elemente, die dactylischen und dorischen Gruppen, zu einer Pentapodie vereinigt, nicht selten auf, wodurch die Einheit der Composition um so lebhafter ins Bewusstsein kommt.

Wir müssen das feine Gefühl der Griechen bewundern, welche die Folge

♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ♩ | ♩. ♪ |

als unrhythmisch vermieden. Dem mit einer gewissen Kraftanstrengung nur zu singenden Takte mit ungleicher Gliederung, daher mit dem Gepräge des Unruhigen, Unbeständigen, musste der gleichmässig gegliederte Takt folgen, der, vermöge dieser Gliederung ein Bild der Ruhe und des Constanten, die Reihe befriedigend abschloss. Die umgekehrte Folge war, wie wir nun sogleich ahnen, nicht gestattet, da jede Musik einen befriedigenden Eindruck am Schlusse hinterlassen muss. Wir werden Buch II auf die Verhältnisse zurückkommen. Hier war nur zu zeigen, wie die angenommene Taktform nach jeder Richtung hin sowohl selbst das Gefühl ansprechend ist, als auch metrische Erscheinungen genügend zu erklären vermag.

---

§ 8. Kyklische Takte.

1. Im dorischen Takte beobachteten wir eine Hebung, welche die Senkung bedeutend überragte gegen das gewöhnliche Verhältniss. Wir kommen nun zu Takten, in welchen ein langer Ton (lange Silbe), der den Ictus trägt, etwas an Länge einbüsst. Das scheint widersinnig: neigen doch sonst stark intonirte Silben dazu, einen grösseren Zeitwerth anzunehmen, und hier soll das Verhältniss sich umkehren? Und doch geschieht es, aber nur so, dass auch eine folgende Kürze an Zeitdauer einbüsst, und zwar in dem Verhältnisse, dass nun die Länge mit der folgenden Kürze zusammen nur die Zeitdauer einer gewöhnlichen Länge hat: 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥. Analog ist diese Verbindung dem dorischen Takte, denn auch hier stehen zwei Töne hinter einander in dem Verhältnisse 3 : 1. Aber der grosse Unterschied ist, dass diese Noten nur Einen Takttheil, nicht den ganzen Takt bilden.

Wie der Takt 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅮 nun lebhafter ist, als der Takt 𝅘𝅥 𝅘𝅥 (vgl. § 7), so liegt auch mehr Beweglichkeit, aber auch zugleich mehr Kraft in dem kyklischen Dactylus, den wir hier zuerst betrachten, als in dem aufgelösten Choreus. Ersterer = 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮, oder besser, 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮, letzterer = 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. So sind denn die

logaödischen Weisen, für welche er charakteristisch ist, sehr bewegliche Melodien; denn schon ♫♪ ist lebhafter als ♩♪, um so mehr ♬ ♪.

Die hauptsächlichsten metrischen Erscheinungen der Logaöden sind Leitf. § 13 angeführt. Eine Besprechung der so eben erwähnten charakteristischen Taktform wird aber nicht nöthig sein; in der Lehre vom Satze, Buch II, kommen wir auf den Gegenstand zurück. Die metrische Bezeichnung ist bekanntlich —◡ ◡.

Nur eine Andeutung über eine hin und wieder vorkommende metrische Responsion, die über das Wesen des Taktes irrig machen könnte, muss hier erwähnt werden. Zuweilen nämlich entspricht einem kyklischen Dactylus in der Gegenstrophe ein gewöhnlicher Choreus, auch wohl ein solcher, in welchem die Senkung durch eine sprachlich lange Silbe ausgedrückt ist, also — ◡ (—◡ ◡) oder — > (—◡ ◡). Im ersteren Falle ist die kurze Sechszehntelnote einfach unterdrückt und die lange Note in ihr gewöhnliches Recht eingetreten; im zweiten Falle ist ausserdem eine lange Silbe für die Senkung gewählt, um deutlicher den ziemlich starken Nebenictus in der logaödischen Weise zum Ausdruck zu bringen (Leitf. l. l.). Dieses Schwanken im Ausdrucke durch Silben ist leicht erklärlich, doch gehört die Besprechung dieser Sache in die eigentliche Metrik. Schlüsse auf „choreïsche Dactylen“, auf welche wir am Ende unseres Paragraphen zu sprechen kommen werden, folgen also nicht mit Nothwendigkeit aus den erwähnten Vorkommnissen.

2. Kyklische Päonen. Auch die Päonen kommen in zwei verschiedenen kyklischen Formen vor, ♩♪ ♬ oder — ◡ —◡ und ♬ ♪ ♩ oder —◡ ◡ —. Die erste dieser Formen findet sich Ar. Eq. IV. Pind. Ol. II, Str. V. 8 und Ep. V. 3, die zweite nur Pyth. V, Str. V. 5. Der Grund der Seltenheit dieser Formen ist, weil die Gliederung des Päon, der an sich schon ein ziemlich künstlicher, nicht von selbst sich darbietender Takt ist, auf diese Art wirklich unklar wird. Aber schon Westphal hat diese Takte erschlossen, und in obigen Stellen sind sie ganz unverkennbar. Die zweite Form ist wohl aus dem Grunde noch seltener, als die erste, weil die Stufenfolge der Noten ♬ ♪ ♩ unangenehm berührt, auch der Gegenhebung zu viel Gewicht gibt. Vgl. Leitf. § 14, 1.

3. Für kyklische Ionici, nur in der Form

♪.♬ ♩ ♫, ⏕ – ⏑ ⏑, sind Aesch. Ag. III, Str. α′ und Ar. Ran. II, V. 3 die einzigen Belege. — Kyklische Choriamben, die noch Eurh. § 7, 7 angenommen wurden, wo ich an eine Stelle dachte, die nun eine bessere Lösung gefunden hat, kommen jedoch eben so wenig vor, als die Formen ⏕ – ⏑ oder – ⏕ ⏑ im ersten Takt der Dochmien, wie richtig Eurh. § 18, 5 bemerkt ist.

4. Schon Eurh. § 17, 3 und Leitf. § 13 ist das Wesen der Logaöden im Gegensatze zu den Choreen erläutert, und an letzterer Stelle sind auch die metrischen Erscheinungen ins Auge gefasst worden. Vom rein musikalischen Standpunkte deutet jedenfalls der kyklische Dactylus auf einen ziemlich starken Nebenictus im letzten Takttheile, wie ihn reine Choreen nicht haben. Durch die kurze $^1/_{16}$-Note muss nämlich die folgende Achtelnote wieder mehr hervortreten, und der Takt kann nicht rein fallend, sondern muss in gewissem Masse antithetisch sein; auch sind ja die erste und die letzte Note desselben an Dauer nicht so wesentlich verschieden. Darum sind für ♩ ♪ und ♫ ♪ die Icten ⏗ ⏑ und ⏕ ⏑, für ♪.♬ ♪ die Icten ⏕ ⏑ natürlich. Dass aber auch der Takt ♩ ♪ diese selben Icten haben könne, liegt auf der Hand; wie sie hier in logaödischen Reihen aus den metrischen Erscheinungen folgen, ist Leitf. l. l. angeführt worden.

Nun aber haben wir noch eine Geltung der Silbencombination – ⏑ ⏑ zu besprechen. Soll ein $^3/_8$-Takt aus diesen Silben gebildet werden, so kann dies offenbar auch so geschehen, dass b e i d e Kürzen auf den Werth von $^1/_{16}$-Noten herabgesetzt werden, ♩ ♬. Dieser Takt, der c h o r e ï s c h e D a c t y l u s, metrisch durch – ω zu bezeichnen, hat einen ganz anderen Charakter, als der kyklische Dactylus. Wo die Hebung verkürzt oder überhaupt kurz ist, wie in ♪.♬ ♪ und ♫ ♪, ⏕ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑, da entsteht das Bild der Leichtigkeit, Eile, Lebhaftigkeit; wo aber die Hebung bedeutend gegen die Senkung hervortritt, da entsteht das Bild kräftigen und freilich zugleich raschen Auftretens, wie in ♩ ♪ (⏗ ⏑) und ♩ ♬ (– ω). Nicht gut nun kann man in diesen letzten Takten, am allerwenigsten im dorischen, an einen starken Nebenictus in der Senkung denken. So würde also eine Folge von

♩ ♬ | ♩ ♬ | ♩ ♬ | ♩ ♬ ||

schwerlich in einer logaödischen Weise zulässig sein, gewiss aber in einer choreïschen. Merkwürdig ist es nun, dass solche Reihen aus lauter scheinbaren kyklischen Dactylen, ohne Beimischung zweisilbiger Takte, ja nicht selten mit dreisilbigem Takte endend, gerade bei rein choreïschen Weisen vorkommen, wo die logaödischen Nebenicten, nicht in einem einzelnen Takte, sondern in ganzen Sätzen vorkommend, ohne Zweifel der Melodie die Einheit rauben würden. Ich habe deshalb bereits im Leitfaden, § 15 und Anm. p. 191 die choreïschen Dactylen von den kyklischen unterschieden. Hier sei nur kurz erwähnt, dass die erstere Taktform bei Aeschylus (Ag. I β′ und IV α′) angewandt wird, um gegen schwere Reihen einen Contrast zu bilden und so mehr Leben in choreïsche Strophen zu bringen. Bei Sophokles tritt zu diesem Zwecke meist noch der andere hinzu, choreïsche Partien mit vorhergegangenen logaödischen oder auch dactylischen Theilen zu vermitteln. Denn ohne Zweifel ist der Takt ♩ ♬ auch mit einem concitirten Dactylus eher verwandt, als der Takt ♩ ♪. Wir kommen in den folgenden Büchern auf den Gegenstand zurück.

---

§ 9. Charakteristik der Taktformen.

1. Während die § 3 gegebene Eintheilung der Takte in voller Kraft bleibt, können wir doch nicht umhin, hauptsächlich die Ausdehnung der Takte bei der hier zu gebenden Uebersicht zu Grunde zu legen; denn die Griechen haben manche Reihen componirt, in welchen Takte von verschiedener Gliederungsart mit einander wechselten. Sämmtliche Weisen stellen wir hier nicht zusammen; z. B. wählen wir von den fünf Arten der geraden Takte nur die „ruhigen“ und die „concitirten“ Dactylen und die Anapästen aus; für die anderen Arten wird jeder sich leicht die Schlüsse selbst machen können. Von den Formen werden auch die seltenen aufgezählt werden; übrigens wird die Classificirung derselben nicht erst näher zu begründen sein, sondern ergibt sich meist unmittelbar aus dem in den vorhergehenden Paragraphen Gesagten oder auch ist an und für sich evident. Besondere Wichtigkeit hat diese

Classificirung für die Lehre vom Bau und Charakter der Sätze, bei der auf die hier gegebene Eintheilung oft zurückgekommen werden muss.

2. Wir geben in der folgenden Zusammenstellung mit grossen lateinischen Buchstaben die Hauptformen an, mit kleinen griechischen besondere Nebenformen. Dabei bedeutet:

A = flüchtig,
B = beweglich (weniger flüchtig),
C = lebhaft,
D = rasch und kräftig,
E = nachdrücklich,
F = ruhig,
G = schwer, zuweilen steigend, zuweilen sinkend,
α = schwankend,
β = übermässig ruhig.

Nicht alle Weisen haben sämmtliche Taktformen; nichts desto weniger werden die Buchstaben nicht verändert, so dass z. B. E überall „ruhig“ bedeutet. Wesshalb bei den Dactylen und Anapästen dieselben Notencombinationen verschiedene Namen haben, ergibt sich leicht aus der Betrachtung der beiden Weisen eigenthümlichen Icten.

I. Choreen.

B ♪♪ ♪, ◡ ◡ ◡.
D ♩ ♬, — ω.
F ♩ ♪, — ◡.
G ♩., ⌞.

II. Logaöden.

B ♪♪ ♪, ◡ ◡ ◡.
C ♪.♬ ♪, ⏑◡ ◡.
F ♩ ♪, — ◡.
G ♩, ⌞.

III. Ruhige und concitirte Dactylen.

A ♫ ♫, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. α ♫ ♩, ⏑ ⏑ –.
B ♩ ♫, – ⏑ ⏑.
D ♩. ♪, ⊔ ⏑.
F ♩ ♩, – –.
G 𝅗𝅥, ⊔.

IV. Anapästen.

B ♫ ♫, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
♩ ♫, – ⏑ ⏑
♫ ♩, ⏑ ⏑ –
♩ ♩, – –.
} wenig verschieden
G 𝅗𝅥, ⊔.

V. Päonen.

A ♫ ♪ ♫, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. α ♫ ♪ ♩, ⏑ ⏑ ⏑ –.
B ♩ ♪ ♫, – ⏑ ⏑ ⏑.
C ♫ ♪ ♩, ⏑⏑ ⏑ –.
♩ ♪ ♫, – ⏑ ⏑⏑.
F ♩ ♪ ♩, – ⏑ –.

VI. Bacchien.

A ♫ ♫ ♪, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. α ♩ ♫ ♪, – ⏑ ⏑ ⏑.
B ♫ ♩ ♪, ⏑ ⏑ – ⏑.
E 𝅗𝅥 ♪, ⊔ ⏑.
F ♩ ♩ ♪, – – ⏑.

VII. Ionici.

A ♫ ♫ ♫, ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑.   α ♩ ♫ ♫, — ⏑⏑ ⏑⏑
C ♫ ♩ ♫, ⏑̄ — ⏑⏑.   ♫ ♩ ♫, ⏑⏑ — ⏑⏑
E 𝅗𝅥 ♫, ⊔ ⏑⏑.   β ♩ ♩ ♩, — — —.
F ♩ ♩ ♫, — — ⏑⏑.

Wir werden nach dieser Zusammenstellung oftmals citiren, namentlich in der Lehre vom Satze, Buch II, und zwar, indem wir anführen, „Form A“, „Form B“ u. s. w., oder „chor. B“, „jon. E“ u. s. w.

---

§ 10. Unterscheidung der $^4/_8$- und $^3/_8$-Takte.

Wie aus den Silbencombinationen in den erhaltenen poetischen Schöpfungen die Taktmasse derselben erschlossen werden können, das ist eine Frage, welche der reinen Metrik angehört. Wie aber diese Wissenschaft ohne die rhythmischen Theorien in ein Nichts zusammensinkt, d. h. auf blosse Notirung von Längen und Kürzen hinausläuft, so kann auch umgekehrt die Compositionslehre der metrischen Theorien nicht entbehren, soll sie nicht auf eine blosse werthlose Speculation hinauslaufen. Im Allgemeinen verweisen wir nun vorläufig auf Buch II unseres Leitfadens, wo das Wichtigste aus der Metrik zusammengestellt ist. Hier aber ist wenigstens der eine Punkt noch etwas genauer zu erörtern, durch welche Mittel wir nämlich in Stand gesetzt werden, bei manchen Compositionen zu unterscheiden, ob sie als echte Dactylen oder Logaöden oder etwa dorische Weisen anzusehen seien.

Wer auf diese Frage ohne Bedenken in jedem Falle glaubt die richtige Antwort geben zu können, der beweist damit nur, dass er noch gar keinen Begriff von der Schwierigkeit der Sache habe. Die Dactylen des heroischen Hexameters sind ohne Zweifel dem geraden Taktgenus angehörig; trotzdem wurden sie, ja selbst die Anapästen, in späterer Zeit oft kyklisch (also im $^3/_8$-Takte) gelesen und auch

wohl gesungen. Besonders neigte man zu einer solchen Behandlung dieser Versarten, wenn sie keine scheinbaren Spondeen, ausgenommen am Schlusse, enthielten. Gerade solche Verse führt Dionys. de comp. verb. 17 und 20 als Beispiele der kyklischen Messung an:

αὖϑις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής
und κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

In der That, die Logaöden sind nichts, als eine Umbildung der Dactylen. Kenntlich aber sind die logaödischen Strophen fast immer daran, dass die Silbencombination — ◡ stark überwiegt über die andere — — (d. i — >, Leitf. § 13), und dann kommen die irrationalen Choreen — > nur an bestimmten Stellen vor (ib. § 13, 2), während sie bei echten Dactylen überall stehen können. Trotzdem finden wir oft Verhältnisse, die uns unsicher in unserem Urtheile machen. So kommen namentlich bei Sophokles in Partien, die man sonst für rein dactylisch halten sollte, Reihen wie — ◡ — ◡ — ◡ — vor, bei denen man nicht so leicht entscheiden kann, ob sie choreïsch (— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖) oder dorisch (⊔ ◡ | ⊔ ◡ | ⊔ ◡ | — ⊼ ‖, etwa auch ⊔ ◡ | — > | ⊔ ◡ | — ⊼ ‖) zu messen seien. Ueber diese Sachen erhält man nur Licht durch die Betrachtung der ganzen Compositionen; kleinere Fetzen von Gedichten lassen häufig in Zweifel. Wir gestehen gerne offen ein, dass wir z. B. in einem einzelnen uns erhaltenen Verse des Alkman nicht immer im Stande sind, das Taktmass anzugeben. Kann doch die Reihe — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ z. B. rhythmisch sein

1) — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ‖
2) —̰ ◡ | —̰ ◡ | —̰ ◡ | —̰ ◡ ‖
3) — ω | — ω | — ω | — ω ‖

Es ist aber auch von äusserst geringem Interesse, das Taktmass kleiner Bruchstücke zu kennen. Aber selbst, wenn wir uns in dieser oder jener Strophe einer ganzen Composition irren sollten, so ist dies ohne Bedeutung. Die rhythmische Gliederung wird nicht wesentlich durch das Taktmass bedingt. Doch gibt auch der Sinn des Textes oft einen sicheren Anhalt, wegen des verschiedenen Ethos, welches die einzelnen Taktarten haben, und be-

rücksichtigt man nun dazu die Eigenthümlichkeiten in den übrigen Compositionen desselben Dichters, so wird man gewiss sehr selten irren können.

Zu erwähnen aber waren diese Schwierigkeiten, da nicht selten diejenigen, welche nur verstehen sich an die äussere Form zu klammern, in ihr den einzigen sichern und positiven Halt zu haben glauben. Werden sie darauf verwiesen, dass erst ein tieferes Eindringen in Wesen und Bedeutung Licht bringe, so schütteln sie ungläubig das Haupt; eben so wenig vermögen sie sich einen grossen Gesammtüberblick zu verschaffen: sie kleben an den Silben und vergessen über sie die Sprache. Diesen war hier zu sagen, dass selbst kaum etwas damit verloren sei, wenn man in einem Dutzend der überlieferten Strophen schwanken müsste zwischen $^4/_8$- und $^3/_8$-Takt. Ungleich wichtiger nämlich ist die Bestimmung der Sätze, Verse und Perioden, welche meist dieselben bleiben bei $^4/_8$- und bei $^3/_8$-Takt.

Zweites Buch.

Die Sätze.

---

§ 11. Aufgabe der Compositionslehre in der Theorie der Sätze.

1. Wenn es sich um eine blosse Aufzählung der in der Poesie der Griechen vorhandenen rhythmischen Sätze handelte, so wäre unsere Aufgabe eine leichte. Wir würden in jeder Taktart die verschiedenen Formen der Dipodien, Tripodien u. s. w. auf irgend eine Art übersichtlich zu ordnen und so vorzuführen haben. Jede einzelne Form wäre möglichst vollständig durch Citate zu belegen, namentlich die seltneren und von der gewöhnlichen Norm am meisten abweichenden. Die ganze Zusammenstellung aber wäre durchaus im Geschmacke gewisser philologischer Schulen, in denen das Stichwort gilt: „Zahlen beweisen". Auch würde überall ein bestimmtes und festes Princip, nach welchem die Eintheilung der Strophen in rhythmische Sätze stattgefunden hat, beweisend zur Seite stehen, nämlich die Eurhythmie oder rhythmische Periodologie, welche an den meisten Stellen gerade die Eintheilung dringend forderte, welche wir in den chorischen Strophen feststellten.

Doch unsere Aufgabe ist eine viel grössere und umfassendere. In der Lehre vom Takte war die Aufgabe im Wesentlichen, die

bereits bekannten Formen vom musikalischen Standpunkte aus zu erklären und den wahren inneren Sinn derselben darzulegen, zugleich auch die Grenzen zu bestimmen, bis zu welchen gewisse Erscheinungen sich erstreckten und somit eine Anzahl von anderwärtig angenommenen Formen als den Regeln widersprechend auszuschliessen. Hier aber liegen Grössen vor, die vermöge einer ausserordentlichen Mannigfaltigkeit am leichtesten eine verschiedene Auffassung gestatten und daher die Hauptcontroverse in der Wissenschaft der Metrik geworden sind, seit diese wenigstens über die Betrachtung der Einzeltakte sich hat erheben können. Mitten in dieser Mannigfaltigkeit gilt es nun wieder, bestimmte Gesetze zu finden. Hierzu aber ist eine eben so vielseitige Betrachtung durchaus nothwendig. Es darf unbedenklich und mit der grössten Bestimmtheit ausgesprochen werden, dass es schlechterdings unmöglich ist, irgend eine massgebende Ansicht über die rhythmischen Sätze zu gewinnen, wenn man sie nur an und für sich, äusserlich, nach ihrer metrischen Gestalt betrachtet. Abgesehen nämlich davon, dass so die Erscheinungen nicht im geringsten erklärt werden, so ist auch nicht einmal an eine nur annähernd richtige Registrirung auf diese Weise zu denken, selbst wenn man die gesammte poetische Literatur auf das Genaueste vergleicht. Man kommt so freilich zu langen Reihen von Citaten, immer aber zu einem Bau der Verse und Strophen, der allen Gesetzen schnurstracks widerspricht, während gleichzeitig natürlich nicht an die Entstehung richtiger rhythmischer Perioden zu denken ist.

2. Eine auf Wissenschaftlichkeit Anspruch machende Theorie der Sätze hat aber von folgenden Gesichtspunkten auszugehen.

I. Die Sätze sind aus den rhythmischen Perioden zu erschliessen.

Wenn die letzteren in tadelloser Gruppirung und eben so tadellosem Pausensatze angenommen werden, so wird man selten in verschiedene Sätze eintheilen können, deren Combinationen in gleicher Weise jenen strengen Forderungen genügten.

II. Die angenommenen Sätze dürfen keine anormalen Verse bilden.

Es wäre zuweilen möglich, dass richtige rhythmische Perioden entständen aus illegal gebildeten Versen. Aber auch die letzteren

haben ihre Gesetze, die nur in gewissem Grade überschritten werden in dem künstlicheren Periodenbaue.

III. Für sich äusserlich betrachtet, müssen die angenommenen Formen sich als stichhaltig erweisen durch Stellen, wo eine andere Auffassung unmöglich ist.

Man hat also für die Kola bestimmter Gestalt Belege zu sammeln, wo sie aus verschiedenen Gründen anzunehmen sind. Von der gewöhnlichen Norm abweichende Sätze sind nur dann als zulässig zu erachten, wenn sie an Stellen vorkommen, wo jede andere Auffassung noch auf grössere Abnormitäten führt. Besonders beweiskräftig aber sind Stellen, wo diese Sätze einen ganzen Vers bilden; auf diese Art gelangt man zu Beweisen, die unabhängig von der Periodologie sind, ebenso von den Gliederungsgesetzen mehrsätziger Verse.

IV. Die Formen müssen vom musikalischen Standpunkte aus einen bestimmten Sinn erkennen lassen.

Auf den einschlagenden Theorien beruht das Hauptgewicht in der Compositionslehre. Aber man darf sich zur Annahme von keinen Reihen hinreissen lassen, die nicht nach allen anderen Seiten hin vollständig genügen. Soll doch die Compositionslehre erst aus den Dichterwerken erschlossen werden, und tritt sie doch keineswegs als etwas schon Fertiges zu jenen hinan. Was in unseren musikalischen Schöpfungen das Gewöhnliche ist, war es keineswegs immer bei den Griechen; die letzteren stehen vielmehr auch hier als so selbständig und in sich vollendet da, dass wir nur von ihnen lernen können, was uns fehlt. Die allgemeinsten musikalischen Principien treffen freilich auch bei ihnen zu: sie sind überhaupt in der menschlichen Natur begründet. Aber diese Principien gestatten eine unendlich mannigfaltige Ausbildung im Einzelnen, und oft bildet die antike Compositionsart mit der modernen diametrale Gegensätze. Wir müssen also zuerst aus der Summe der Erscheinungen die bei den Griechen waltenden Gesetze abstrahiren, und erst dann ist überhaupt auch nur ein Vergleich mit unserem Usus zulässig.

V. Wichtige Momente der Erkenntniss werden auch häufig gewonnen, wenn man den Bau der grammatischen Sätze und Perioden zu Rathe zieht.

Es ist nämlich eine durchaus irrthümliche Ansicht mancher

neuerer Philologen, die mit metrischen Arbeiten sich befasst haben, dass die rhythmischen Sätze an beliebigen Stellen der grammatischen Perioden anfangen und schliessen können. Allerdings, in gewissen Fällen fängt das κῶλον auch mitten im Worte an — aber doch nur in gewissen Fällen. Keineswegs aber darf man beliebig ein neues Kolon beginnen, ohne auch den Sinn des Textes zu berücksichtigen. Wir werden weiter unten (§ 12) einige eclatante Belege geben, wie leicht diejenigen, welche nur an die metrische Gestalt der Sätze und nichts weiter denken, dazu kommen, gleichzeitig Verse anzunehmen, die jeder rhythmischen Gliederung entbehren, die Perioden gänzlich aufzuheben, und obendrein der Sprache Gewalt anzuthun. Natürlich wird dabei auch noch der Strophenbau und die Composition des ganzen Liedes zerstört. Hier werden wir zeigen, dass man bei Annahme anderer, aber gerade eben so gut zu belegender Sätze zugleich den Bau der Verse, Periode und Strophe retten und eine schöne Uebereinstimmung mit der grammatischen Construction herstellen konnte.

VI. Es sind diejenigen Kola zu wählen, welche vermöge ihres eigenthümlichen Charakters dem Inhalte des Textes angemessen sich zeigen.

Wir dürfen behaupten, dass bei strenger Beobachtung der übrigen Regeln eine solche Uebereinstimmung immer von selbst sich ergebe; doch hin und wieder werden auch durch diese Regel wichtige Kriterien und Anhaltspunkte gewonnen.

3. Man sieht, dass die Lehre von den Sätzen sich mannigfaltig berührt mit der von den übrigen rhythmischen Grössen und vielfach dieselbe durchkreuzt. Es ist deshalb unmöglich, manche Anticipationen zu vermeiden; ja es fällt ausserordentlich schwer, auch nur die einzelnen Paragraphen selbständig für sich zu behandeln.

Wir könnten hier beginnen, auch auf die Tonfolgen näher einzugehen, für die manche feste Resultate bereits vorliegen; doch werden wir nur gelegentlich Einiges vorbringen hier wie in der Lehre vom Verse und der Periode, genug, um einem erfahrenen Musiker den Weg zu tieferem Eindringen zu ebnen. Unser Zweck ist die Erkenntniss des Rhythmus der antiken Schöpfungen, ohne Rücksicht auf Höhe und Tiefe der Noten. Dass aber auch in letzterer Beziehung noch wenigstens der Charakter der meisten

Reihen festgestellt werden könnte, davon sind wir fest überzeugt und glauben die allerpositivsten Beweise in Händen zu haben.

Dass die Lehre von den Sätzen mit der gegenwärtigen Arbeit nicht abgeschlossen sei, davon bin ich vielleicht mehr wie irgend ein anderer überzeugt. Das Material ist ein ungeheures, zum Theil ein erdrückendes. Nur das Nothwendigste und Wichtigste wird daher in den folgenden Paragraphen dargestellt werden können, wobei die eigentlichen Cardinalpunkte mit möglichst zahlreichen und sicheren Beweisen zu belegen sind.

---

§ 12. Verhältniss des rhythmischen Satzes zum grammatischen.

1. Weder die Poesie noch die Musik sind mit Einem Schlage dagewesen, etwa wie nach einigen alten Philosophen die im wilden Naturzustande zerstreut in den Wäldern lebenden Menschen durch die Beredtsamkeit eines einzelnen Mannes bewegt wurden, sich zu einer staatlichen Gemeinschaft zu vereinen und durch eben solche Redekunst ihre Gesetze und bürgerliche Einrichtungen empfingen (Cic. de or. I, § 33: Ut vero jam ad illa summa veniamus, quae vis alia potuit aut dispersos homines unum in locum congregare aut a fera agrestique vita ad hunc humanum cultum civilemque deducere aut jam constitutis civitatibus leges, judicia, jura describere? — Und so an zahlreichen anderen Stellen bei alten Schriftstellern). Solche Fabeln glaubt jetzt niemand mehr, zumal selbst die Etymologen aufgehört haben, sich auf den vetus nomenclator zu beziehen und vielmehr bemüht sind, auch in der Wortbildung eine naturgemässe Entwickelung nachzuweisen.

Die Anfänge der rhythmischen Rede ruhen in dem Periodenbau der Sprache, oder vielmehr, sie sind im menschlichen Geiste selbst begründet. Ist der einzelne grammatische Satz ein einzelner ausgesprochener Gedanke, so ist die grammatische Periode die Offenbarung der logischen Thätigkeit des Geistes, wie er Wirkung und Ursache, Substanz und Accidenz, das Allgemeine und das Besondere zu unterscheiden im Stande ist. Aber nicht nothwendig

wird der Causalconnex oder der der Zeit und dergleichen durch eigene Partikeln und eine besondere Construction ausgedrückt: es genügte in einem früheren Culturzustande, die einzelnen Sätze coordinirt neben einander zu stellen, während dem Hörer es überlassen war, die logische Beziehung selbst hineinzulegen. „Du hast mein Gebot übertreten, und du wirst Strafe empfangen“, d. i.: „Weil du mein Gebot übertreten hast, so ....“ In dieser Weise ist der Ausdruck noch grösstentheils in der hebräischen Sprache, welche sehr wenige subordinirende Partikeln zu ihrer Verfügung hat.

Bald entsteht nun das Bestreben, durch eine gewisse Regelmässigkeit in der Vertheilung der Aussagen der Rede Gleichmass und Wohlklang zu geben. So treffen wir in den poetischen Schriften des Alten Testaments lange Partien, die auch in der deutschen Uebersetzung noch durch den „Parallelismus der Sätze“, wie man diese Erscheinung passend genannt hat, einen angenehmen Eindruck auf unser Ohr machen. So Hiob 38, V. 31 sq.

Kannst du die Bande der sieben Sterne zusammenbinden, |
oder das Band des Orion auflösen? ||]
Kannst du den Morgenstern hervorbringen zu seiner Zeit, |
oder den Wagen am Himmel über seine Kinder führen? ||
Weisst du, wie der Himmel zu regieren ist, |
oder kannst du ihn meistern auf Erden? ||
Kannst du deinen Donner in der Wolke hoch herführen, |
oder wird dich die Menge des Wassers verdecken? ||

Wie hier ähnliche Aussagen einander beigeordnet sind, so anderswo solche, die Gegensätze zu einander bilden (adversatives Verhältniss) oder die in bestimmtem Causal-Connex stehen. Aber sobald man zu einem Bewusstsein der in diesen Formen ruhenden ethischen Wirkung gekommen war, bildete man sie auch selbständig, zum Theil um ihrer selbst willen weiter aus, und so entstand in der hebräischen Poesie die starke Neigung, dieselbe Aussage doppelt zu setzen, nur mit anderem Ausdrucke, um möglichst parallele Sätze zu gewinnen. Wir müssen in solchen „Perioden“ einen bewussten Fortschritt zu künstlicher Form nothwendig anerkennen; und gerade diese Art bildet die Hauptpartien in den hebräischen Poesien. Derartig ist schon der Anfang des „Liedes Moses“, Deut. 32 in.:

Merket auf, ihr Himmel, ich will reden, |
und die Erde höre die Rede meines Mundes, ||
Meine Lehre triefe wie der Regen, |
und meine Rede fliesse wie der Thau, ||
wie der Regen auf das Gras, |
und wie der Tropfen auf das Kraut. ||
Denn ich will den Namen des Herrn preisen. |
Gebt unserm Gott allein die Ehre. ||

2. In dieser concinnitas der einzelnen Sätze und der regelmässigen Stellung ihrer Glieder haben auch die Alten den Rhythmus der (prosaischen) Rede erkannt, und mit vollem Bewusstsein haben namentlich Gorgias und Isokrates ihre Perioden so gebaut, dass sie vermöge eines wohl geordneten Tonfalles einen angenehmen Eindruck auf das Gehör zu machen vermochten. Hören wir darüber Cicero, or. § 164: Nec solum componentur verba ratione, sed etiam finientur, quoniam id judicium esse alterum aurium diximus. Sed finiuntur aut compositione ipsa et quasi sua sponte aut quodam genere verborum, in quibus ipsis concinnitas inest; quae sive casus habent in exitu similes, sive paribus paria redduntur, sive opponuntur contraria, suapte natura numerosa sunt, etiamsi nihil est factum de industria. Er führt dann aus seiner Rede für Milo und aus einer der Verrinischen Reden Belege an, die wir wiedergeben, übersichtlich in der Art geordnet, dass die einzelnen rhythmischen Abtheilungen als solche zu erkennen sind und ebenso je ihre sich entsprechenden Glieder sich mit Leichtigkeit dem Auge verrathen.

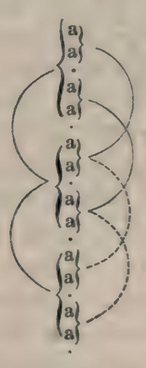
1) Est enim, judices,
haec non scripta, | sed nata lex, ||
quam non didicimus, accepimus, legimus, | verum ex natura ipsa adripuimus, hausimus, expressimus, ||
ad quam non docti, | sed facti, ||
non instituti, | sed imbuti sumus || .

2) Conferte hanc pacem | cum illo bello, || hujus praetoris adventum | cum illius imperatoris victoria,]]
hujus cohortem impuram | cum illius exercitu invicto, || hujus libidines | cum illius continentia:]]

ab illo, qui cepit, | conditas, || ab hoc, qui constitutas accepit, | captas dicetis Syracusas.]]

Das zweite Beispiel ist besonders lehrreich. Die concinnitas besteht in regelmässig angewandten Antithesen; die ganze rhetorische Periode aber ist aus drei grossen Abtheilungen zusammengesetzt, die nicht nur jede in sich einen regelmässigen Bau haben, sondern auch einander genau entsprechen. Jede Abtheilung nun zerfällt zunächst in zwei Gruppen, die eine Antithese zu einander bilden, so in der ersten: conferte hanc pacem cum illo bello, entgegenstehend dem hujus praetoris adventum cum illius imperatoris victoria. Aber innerhalb jeder dieser Gruppen macht sich ebenfalls wieder eine Zweitheiligkeit sogleich bemerkbar: es sind je zwei Glieder, die mit einander eine Antithese bilden, wie sogleich zu Anfang: conferte hanc pacem mit cum illo bello.

Der Bau des ganzen Complexes ist folglich genau dem einer grösseren repetirten palinodischen Periode analog. Denken wir oben durch | rhythmische Kola, durch || Verse, durch]] palinodische Gruppen abgesondert, so entspricht das Ganze genau einer rhythmischen Periode von der Form:



Durch Punkte sind hier wie gewöhnlich die Versschlüsse angegeben; die Responsionsbogen rechts also würden sich auf die Verse als Ganze für sich beziehen.

3. Auf dieser Stufe der Concinnität der einzelnen Sätze oder Satzglieder ist die hebräische Poesie stehen geblieben. Zwar glaubt Josephus, dass dieselbe sich auch in bestimmten Taktmassen be-

wege, wie er denn z. B. den Lobgesang Moses' und Mirjams (Exod. Cap. 15) in Hexametern sich geschrieben denkt, und der heilige Hieronymus wie andere Kirchenväter schreiben ihm dies unbedenklich nach: aber Taktmass und folglich Metrum in irgend einer der Poesien des Alten Testaments positiv nachzuweisen, hat bis auf den heutigen Tag nicht gelingen wollen und wird auch nie gelingen, da sie in der That fehlten.

Es ist nun aber ganz natürlich, dass mit diesem Parallelismus der Sätze zugleich eine bestimmte Ordnung und Stellung der Accente Hand in Hand ging. Hat doch jeder grammatische Satz seine regelmässige Reihenfolge von Tönen, schon in der Sprache des gemeinen Lebens, um so mehr bei feierlicher und gemessener Recitation, wo den einzelnen Silben ein grösseres Gewicht gegeben wird, folglich auch ihre Töne deutlicher hervortreten. Wo nun aber die grammatischen Sätze auf jene einfache Art an einander gereiht sind, fast immer ohne logische Partikeln, welche den inneren Zusammenhang der Complexe angeben, da war desto grössere Veranlassung, jenen Zusammenhang durch eine möglichst significante Betonung auszudrücken.

Ganz unverkennbar ist nun eine gewisse Gesetzlichkeit im Tonfalle, wo der Hauptsatz dem Nebensatze folgt. Geht z. B. der Causalsatz oder der Bedingungssatz voraus, so hebt sich die Stimme allmälig gegen das Ende desselben, jedenfalls erhält die Haupttonsilbe neben einem starken Ictus einen hohen Ton und das letzte Wort, vor dem Komma, hat in keinem Falle ganz niedrige Noten. In dem Steigen der Töne nämlich offenbart sich die Erwartung, die Spannung auf das noch Folgende und es fehlt durchaus der befriedigende Abschluss. Der Nachsatz dann enthält im Wesentlichen eine fallende Tonreihe, und namentlich hat seine Haupttonsilbe entschieden einen tieferen Ton, als die des Vordersatzes. Ein Theil dieser Verhältnisse findet ihren richtigen Ausdruck in der für den Vortrag aufgestellten Regel: „Die Stimme zu erheben vor einem Komma und zu senken vor einem Punkte."

Genau sind diese Tonverhältnisse angegeben in den hebräischen Accenten. Noch heutigen Tages geben orthodoxe Juden ungemein viel auf die richtige Modulation der Gebete und Abschnitte aus der Bibel, die bei ihrem Gottesdienste in der Ursprache recitirt werden; ist nun zwar keineswegs anzunehmen, dass sich die

alte Betonung, etwa die zur Zeit Esras gebräuchliche, unverfälscht durch die Tradition fortgepflanzt habe bis zu der Zeit, wo die hebräischen Texte punktirt wurden, und ist selbst nicht mit Sicherheit anzunehmen, dass die heutigen Juden die alte Bedeutung jener Accente genau bewahrt haben, da sie ja keineswegs genau in ihrer Observanz in den verschiedenen Ländern, wo sie sich niedergelassen haben, übereinstimmen, so steht doch so viel fest, dass ihre Art des Vortrages der antiken Weise vollkommen analog ist. Man würde nun ohne Zweifel wichtige Schlüsse für die Urgeschichte der Musik aus einem genauen Studium dieser Recitation machen können, und es lohnte deshalb gewiss die Mühe, die Praxis im jüdischen Cultus genauer zu erforschen und wissenschaftlich darzustellen.

Für unsern Zweck genügt es, darauf hingewiesen zu haben, wie mit der rhythmischen Gliederung der Rede immer nothwendig eine musikalische Gliederung derselben verbunden sei. Es ist also ein Irrthum, dass die Musik an bestimmte Takte gebunden sei, ein Irrthum, zu dem wir leicht gelangen, da in der modernen Musik allerdings überall ein bestimmtes Taktmass vorliegt. Wo dieses fehlt oder stellenweise zurücktritt, da denken wir immer an Ausnahmen von der Regel, während umgekehrt der Takt erst ein in der späteren historischen Entwickelung hinzugetretener Moment ist.

So weit über die musikalischen Verhältnisse in den Sätzen, auf welche wir im folgenden Paragraphen zurückkommen. Hier war die Sache nur zu erwähnen, um von vornherein einer einseitigen Auffassung der rhythmischen Abschnitte zu begegnen.

4. Wir haben die rhythmische Prosa von der gemeinen Prosa, in der kein regelmässiger Parallelismus der Glieder herrscht, unterscheiden gelernt. Wir kommen nun auf zwei Erscheinungen zu sprechen, welche man gewohnt ist, einzig der Poesie zuzuschreiben, also der nicht nur durch den Parallelismus der Sätze, sondern auch das Taktmass innerhalb derselben gebundenen Rede. Diese Erscheinungen sind die Alliteration und der Reim.

Die Alliteration tritt sehr zeitig in den indogermanischen Sprachen auf. Ihr Zweck ist, durch gleichen Anlaut der Haupttonsilben zweier einander entsprechender Sätze eben ihre Zusammengehörigkeit auch äusserlich bemerkbar zu machen. In

manchen Sprichwörtern ist diese ursprüngliche Bedeutung noch treu erhalten; den wahren Werth der Form wird man leicht herausfühlen bei Vergleichung einer längeren Reihe solcher Sprichwörter; ich setze diejenigen her, welche mir gerade beifallen, namentlich aus der niederdeutschen Mundart:

Was Hänschen nicht lernt, | lernt Hans nimmermehr.
Wat dorin bigrīst, | dat bigråvt dor ōk in (d. i.: Was mit Einem grau wird, wird auch mit ihm begraben).
Klingst dū nich, | sō klapst dū doch.
Grīsgram | måkt allens grau (d. i.: Dem Grämlichen erscheint alles grau).
Hei is sō lank | as Lēverents sīn kint.

Dieselbe Anwendung der Alliteration findet sich in einer Anzahl uralter Sprichwörter, welche in die Sammlungen der παροιμίαι in den Hesiodischen Ἔργα καὶ Ἡμέραι Aufnahme gefunden haben, z. B.

V. 235. τίκτουσιν δὲ γυναῖκες | ἐοικότα τέκνα γονεῦσιν.
243. λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμόν· | ἀποφθινύθουσι δὲ λαοί.
325. ῥεῖα δέ μιν μαυροῦσι θεοί, | μινύθουσι δὲ οἶκοι.
331. ὅς τε γονῆα γέροντα | κακῷ ἐπὶ γήραος οὐδῷ —.

Man sieht, dass meist mehrere Wörter die Alliteration tragen, dass aber in keinem Falle der Nachsatz des Hexameters mehr alliterirende Silben habe, als der Vordersatz. Derartig sind noch mehrere der von Göttling zusammengesuchten Verse (de poetis Hesiodiis, in der Einleitung zu seiner Ausgabe Hesiods, p. 33 sq.), während in anderen, wo die alliterirenden Silben tonlose Enklitika und dergleichen sind oder die Alliteration nur innerhalb des rhythmischen Satzes stattfindet, nicht an künstlerische Absicht, sondern nur an Zufall zu denken ist, z. B.

V. 737. μηδέ ποτ᾽ ἀενάων | ποταμῶν καλίρροον ὕδωρ
738. ποσσὶ περᾶν, πρίν γ᾽ εὔξῃ | ἰδὼν ἐς καλὰ ῥέεθρα.

Bei den italischen Völkern hat sich die Alliteration länger erhalten als bei den Griechen und tritt z. B. noch ziemlich häufig in der älteren Komödie der Römer auf. Aber hier hat sie oft den ursprünglichen Zweck, zwei Sätze in nahe Beziehung mit einander

zu bringen, aufgegeben und hat einen Werth fast nur als Klangfigur innerhalb eines Satzes. So schon meist auf den iguvinischen Tafeln, z. B.

tursitu tremitu | sonitu savitu
ninctu nepitu | hondu holtu
preplohatu | previçlatu,

wo nur im dritten Verse die alte Anwendung wieder hervortritt. In vollster Regelmässigkeit finden wir dagegen in den altdeutschen Poesien die Alliteration angewandt, so schon im Hildebrandslied:

Garutun sê irô gudhamun | gurtun sih [irô] suert ana,
helidôs ubar ringâ, | dô siê tô derô hiltju ritun.
Hiltibraht gimahalta, | — her was hêrôro man,
ferahes frôtôro; — | her fragên gistuont
fôhêm wortum, | wer sîn fater wâri.

5. Der Reim, zuerst in der lateinischen Kirchenpoesie auftretend, dann in die geistliche Poesie aller neueren Sprachen und so allmälig auch in die Volkspoesie eindringend, bis von ihm auch in der deutschen Literatur die Alliteration gänzlich verdrängt wurde, hat eigentlich eine genauere Beziehung zu dem musikalischen Inhalte der Sätze, als zu dem grammatischen und logischen Connexe derselben. Während nämlich der Hauptnachdruck der Sätze an allen Stellen derselben ruhen kann, im Anfange, in der Mitte oder am Ende, so dass die alliterirenden Silben, die ihn eben markiren sollen, keine bestimmte Stelle haben, offenbart sich das Klanggeschlecht vorzüglich in dem Schlusstakte einer Melodie, auch eines einzelnen Satzes derselben, so dass z. B. in der modernen Musik die ersteren fast immer im Grundton (der Tonika) schliessen. Enden nun die einzelnen rhythmischen Sätze im sprachlichen Ausdrucke ebenfalls auf gleiche Laute, so jedoch, dass der Anlaut der Schlusswörter ein verschiedener ist, „um so die Gleichheit in der Verschiedenheit auszudrücken“, so haben wir den Reim. Es ist nun ganz natürlich, dass er zuerst auftritt in Poesien, die absolut zum Gesange bestimmt waren, und dass er erst später auch sich eingedrängt hat in Gedichte, welche nur zur Recitation oder zum Lesen bestimmt waren.

Alliteration also und Reim markiren, jene den logischen Inhalt, dieser den melodischen Gang der rhythmischen Reihen. Sie

sind entbehrlich, wo die Sprache vermöge einer sorgfältig ausgebildeten Quantitirung den Charakter und Connex der rhythmischen Grössen genau und unverkennbar auszudrücken im Stande war; sie sind wünschenswerth und zum Theil fast nothwendig, wo die Sprache diese metrische Vollendung nicht erlangt hat. Daher ist die Alliteration zeitig von der griechisehen Poesie aufgegeben, der Reim aber zur classischen Zeit überhaupt nicht recipirt worden. Daher aber hat auch die deutsche Poesie, in allen volksmässigen Formen mindestens, immer sich einer jener beiden Klangfiguren, wie man sie nennen könnte, bedient. Offensichtlich ist aber auch, dass weder der Reim, noch die Alliteration, für sich angewandt, die gewöhnliche Rede zur metrischen, also zur streng poetischen machen können, dass beide vielmehr nur geeignet sind, den „Parallelismus der Sätze“ besser dem Gedächtnisse einzuprägen.

6. Wir denken oben nachgewiesen zu haben, dass die Anfänge der Poesie in den rhythmischen Sätzen, nicht in den Takten liegen. Bei den Griechen treffen wir sogleich, in ihren ältesten, uns überlieferten Schöpfungen, beide Seiten kunstvoll ausgebildet, eben so in der Literatur der Veden. Dagegen scheint in den Gedichten der iguvinischen Tafeln meist nur der Parallelismus der Sätze ausgebildet, und dieselbe Erscheinung treffen wir ganz unzweifelhaft in der althebräischen Literatur. Die Takte scheinen nun sich entwickelt zu haben aus den bestimmten und regelmässigen Bewegungen beim Tanze und Marsche. Namentlich hat der letztere zuerst an ein strenges Gleichmass jener kleinsten Abschnitte gewöhnt. Es musste dieses Bedürfniss sich bald herausstellen bei einem Volke, wie den Griechen, welche zuerst ein regelmässiges Kriegswesen ausgebildet haben, wobei ein Marschiren in Reihe und Glied und in bestimmtem Takte unerlässlich ist. Den militärischen Schwenkungen wurden dann die der Chöre, welche gleichzeitig Lieder zum Preise der Gottheiten sangen, nachgebildet, immer mehr vervollkommnet und endlich auch im Drama zur Anwendung gebracht. Hier waren überall, eben wegen der Regelmässigkeit jener Schwenkungen, nicht nur Takte von gleicher Ausdehnung, sondern auch von bestimmtem gesetzlichen Baue nothwendig. Ist es nun zu verwundern, wenn bei einem Volke, wie den alten Israeliten, das weder eine vollkommene Kriegskunst ausgebildet, noch jene Tänze zu Ehren der Gottheit, auch die Takte nicht aus-

gebildet waren? Anders schon war es bei den alten Deutschen, bei denen mannigfache Arten von Reigentänzen geübt wurden, aus denen in die Poesie und Musik die verschiedenen Taktarten übergehen konnten. Denn uns wenigstens erscheint diese Erklärung weit natürlicher, als die eines modernen Musikers, der den ungeraden (3/4- oder 3/8-) Takt von der Art, wie man den Schmiedehammer zu handhaben pflegt, ableitet.

Mit der Einführung des Taktes ging nun eine genauere Begrenzung und Gliederung der rhythmischen Sätze Hand in Hand; in dem Takte war ihr Mass gegeben, sie mussten auf eine bestimmte Anzahl dieser Masseinheiten in jedem einzelnen Falle sich erstrecken. Es gab nun Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien und Hexapodien — weiter aber konnten die Sätze sich nicht ausdehnen, da die Zahl sieben keine dem Gefühle sich leicht darbietende Gliederung erkennen liess, wie die Zahlen bis 6 sich alle leicht nach den einfachsten Proportionen, 2 : 2, 1 : 2 und 2 : 3 theilen lassen. Nach dieser Gliederung der Sätze vertheilen sich auch naturgemäss die Icten; so z. B. zerfällt die Tetrapodie in zwei Hälften aus je zwei Takten, von denen die eine den stärkeren, die andere den schwächeren Ictus hat.

Sollte aber das neue Princip streng durchgeführt werden, so musste nothwendig eine bisherige Schranke durchbrochen werden. Der rhythmische Satz konnte nämlich unmöglich in allen Fällen genau mit dem grammatischen Satze zusammenfallen. Es war nur die Wahl, entweder den letzteren nach Umständen durch Flickwörter und bedeutungslose Attribute und dergleichen bis zu dem gewünschten Masse auszudehnen, in anderen Fällen durch Auslassung nothwendiger Wörter zwar auf das gewünschte kleinere Mass zurückzuführen, dabei aber seinen Sinn zu verdunkeln, oder aber den rhythmischen Satz nach Umständen über den grammatischen hinausgehen zu lassen oder innerhalb desselben zu beschränken, so dass Theile des grammatischen Satzes noch in den folgenden rhythmischen hineinragten. Natürlich wurde der letztere Weg erwählt, und im ganzen Bereiche der antiken Poesie treffen wir die Erscheinung, dass die rhythmischen und grammatischen Sätze nicht genau coincidiren.

Betrachten wir zuerst die Verhältnisse im Hexameter. I. Eine

vollständige Coincidenz der rhythmischen und grammatischen Sätze findet statt in Versen wie den folgenden:

Il. I, 12. λυσόμενός τε θύγατρα | φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα.
23. αἰδεῖσθαί θ' ἱερῆα | καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα.
25. ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, | κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν.
27. ἢ νῦν δηθύνοντ' | ἢ ὕστερον αὖτις ἰόντα.
τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· | πρίν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν
ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ, | ἐν Ἄργεϊ, τηλόθι πάτρης,
ἱστὸν ἐποιχομένην, | καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιόωσαν.
ἀλλ' ἴθι, μή μ' ἐρέθιζε, | σαώτερος ὥς κε νέηαι.

Das wären beispielsweise unter den ersten 31 Versen der Iliade acht mit vollständig paralleler grammatischer Gliederung; aber auch hierunter ist schon ein Vers (29), dessen beide Theile nichts als adverbiale Bestimmungen, folglich keine grammatischen Sätze sind.

II. Unter denselben 31 Versen findet nun dreimal ein Uebergreifen des grammatischen Vordersatzes in den rhythmischen Nachsatz statt, und zwar wird hier gerade das nothwendige Object oder eine nähere Bestimmung desselben noch nachgeholt:

V. 10. νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε | κακήν, ὀλέκοντο δε λαοί.
19. ἐκπέρσαι Πριάμοιο | πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἱκέσθαι·
παῖδα δ' ἐμοὶ λῦσαί τε | φίλην τά τ' ἄποινα δέχεσθαι.

III. In den übrigen Fällen bildet erst der ganze Hexameter einen grammatischen Satz, und zwar so, dass entweder die zweite Tripodie eine nähere Bestimmung irgend eines Theiles der ersten Tripodie enthält, eine Apposition, bestimmenden Genitiv u. s. w., z. B.

V. 1. μῆνιν ἄειδε, θεά, | Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.
14. στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν | ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος.
16. Ἀτρείδα δὲ μάλιστα | δύω, κοσμήτορε λαῶν·
18. ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν | Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες,

oder auch die zweite Tripodie erst einen nothwendigen Satztheil nachbringt, bei weitem am liebsten das Prädicat, sonst auch das Object, das Subject oder adverbielle Ergänzungen, z. B.

V. 6. ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα | διαστήτην ἐρίσαντε.
8. τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν | ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
11. οὕνεκα τὸν Χρύσην | ἠτίμησ' ἀρητῆρα.
22. ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες | ἐπευφήμησαν 'Αχαιοί.
24. ἀλλ' οὐκ 'Ατρείδῃ | 'Αγαμέμνονι ἥνδανε θυμῷ.
26. μή σε γέρον κοίλῃσιν | ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κιχείω.
46. ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀιστοὶ | ἐπ' ὤμων χωομένοιο.
55. τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε | θεὰ λευκώλενος Ἥρη.

IV. Endlich ist noch der Fall nicht selten, dass auch der Vers noch grammatisch in den folgenden übergreift. Es geschieht dies theils, um ein einzelnes Wort oder eine einzelne Aussage mit einer folgenden Bestimmung näher zusammenzubringen, z. B.

V. 1. μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω 'Αχιλῆος,
οὐλομένην, ἣ μυρί' 'Αχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν.
46. ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀιστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤιε νυκτὶ ἐοικώς. —

Theils geschieht es, um ein Wort, das den Hauptbegriff trägt, nachdrücklich an die Spitze des Verses zu stellen,

V. 51. αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς
βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.
98. πρίν γ' ἀπὸ πατρὶ φίλῳ δόμεναι ἑλικώπιδα κούρην
ἀπριάτην, ἀνάποινον, ἄγειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην.
101. Ἤτοι ὅγ' ὣς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἕζετο, τοῖσι δ' ἀνέστη
ἥρως 'Ατρείδης εὐρυκρείων 'Αγαμέμνων
ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαιναι
πίμπλαντ', ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἐίκτην.

Feste und strenge Principe herrschen hier, wie leicht zu sehen, nicht. Doch wird jeder aufmerksame Leser des Homer schon bei ihm erkennen, dass die Abschnitte der grammatischen Rede, seien es ganze Sätze, seien es Theile derselben, nicht beliebig und willkührlich von den rhythmischen Abschnitten durchbrochen werden. Wo ein Vers z. B. nur Einen grammatischen Satz bildet, da wird dieser durch die beiden Tripodien in zwei Theile zerlegt, die jede für den Sinn wichtige Wörter enthalten; wo er aus zwei grammatischen Sätzen besteht, so aber, dass einer

derselben in einem rhythmischen Satze nicht ganz enthalten ist, da pflegt das in die andere Tripodie noch fallende Wort kein blosses Formwort, sondern ein bedeutungsvolles zu sein, damit man seine Beziehung nicht durch den rhythmischen Fluss vergesse; auch greift nicht leicht die zweite Tripodie in die erste über, sondern dieser bleibt der grössere Bereich vorbehalten. Endlich, wo der Vers grammatisch unvollständig schliesst, da darf in keinem Falle ein unbedeutendes und tonloses Wort für den Anfang des folgenden zurückbehalten werden.

7. Wir haben oben noch nicht den Fall berücksichtigt, dass die zweite Reihe des Verses — um doch einmal für die in Betracht kommende rhythmische Grösse einen anderen Ausdruck zu gebrauchen, als für die grammatische, welche nun schlechthin Satz und „Satztheil“ heissen möge — mitten in einem Worte beginne. Der Fall ist bei Homer nicht so ganz selten. Aus der Zusammenstellung bei Lehrs de Ar. stud. Hom., 2. Aufl., p. 406 ergibt sich, dass, in runden Zahlen, in der Iliade unter ungefähr 70 Versen, in der Odysee unter etwa 125 Versen ein einzelner durchschnittlich vorkommt, in welchem die zweite Reihe mitten in einem Worte beginnt. So lange man nicht auf die musikalische Bedeutung der rhythmischen Sätze und der Verse sah, so lange man nur auf die äusserlich hervortretenden Verhältnisse achtete, leugnete man an solchen Stellen die Cäsur und nahm eine τομὴ ἑφθημιμερής an, z. B.

Θ. 65. ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, | ῥέε δ' αἵματι γαῖα.

— — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Ein solcher Vers ist vollkommen unrhythmisch. Es nützt aber eben so wenig, sich ihn in drei Theile zerlegt zu denken,

ὀλλύντων | τε καὶ ὀλλυμένων, | ῥέε δ' αἵματι γαῖα

— — — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Denn wie sollte der Leser — und eben so der alte Sänger und Recitator! — mitten zwischen lauter zweigliedrigen Versen plötzlich die richtige Modulation für den dreigliedrigen Hexameter gefunden haben? Es hätten denn die Verse mit irgend einem Abzeichen am Anfange versehen werden müssen, wodurch man, ohne doppelt zu lesen, von vornherein das Richtige hätte finden können. Offenbar

aber hätte jeder solche Vers einen starken Contrast zu seiner Umgebung gebildet, was am wenigsten im ruhigen epischen Gange zulässig und denkbar ist.

Bei einer Vergleichung derjenigen Hexameter nun, welche bei Homer ohne Wortcäsur sind, fällt sogleich in die Augen, dass überall die erste Reihe mit irgend einem hervorragenden Worte in die zweite übergreift, nicht umgekehrt, eine Wahrnehmung, die wir oben schon im Allgemeinen machten, ohne an den Fall zn denken, dass der rhythmische Nachsatz mitten in einem Worte beginne. Vergleichen wir die Beispiele im zweiten Buch der Iliade, wo Verse ohne Wortcäsur besonders häufig sind.

V. 25 und 62. ᾧ λαοί τ' ἐπιτετράφαται καὶ τόσσα μέμηλεν.
173. διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ.
204. οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη· εἷς κοίρανος ἔστω.
249. ἔμμεναι, ὅσσοι ἅμ' Ἀτρείδης ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.
290. ἀλλήλοισιν ὀδύρονται οἶκόνδε νέεσθαι.
354. τῷ μή τις πρὶν ἐπειγέσθω οἶκόνδε νέεσθαι.
365. γνώσῃ ἔπειθ' ὅς θ' ἡγεμόνων κακὸς ὅς τέ νυ λαῶν.
367. γνώσεαι δ' εἰ καὶ θεσπεσίῃ πόλιν οὐκ ἀλαπάξεις.
382. εὖ μέν τις δόρυ θηξάσθω, εὖ δ' ἀσπίδα θέσθω.
429. ὤπτησάν τε περιφραδέως ἐρύσαντο τε πάντα.
463. κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, σμαραγεῖ δέ τε λειμών.
494. Βοιωτῶν μὲν Πηνέλεως καὶ Λήιτος ἦρχον.
558. στῆσε δ' ἄγων ἵν' Ἀθηναίων ἵσταντο φάλαγγες.
653. Τληπόλεμος δ' Ἡρακλείδης ἠΰς τε μέγας τε.
691. Λυρνησὸν διαπορθήσας καὶ τείχεα Θήβης.

Neben diesen 16 Versen, in denen das oben bezeichnete Verhältniss herrscht, treffen wir nun in demselben Buche noch 4 Verse, in denen das Gesetz nicht beobachtet scheint, indem die zweite Tripodie bedeutend in die erste übergreift. Aber diese Verse beginnen alle mit einem Worte, welches dem Sinne nach näher zum vorhergehenden gehört, den wir deshalb mit niederschreiben:

V. Ὀρνειάς τ' ἐνέμοντο Ἀραιθυρέην τ' ἐρατεινὴν
572. καὶ Σικυῶν', ὅθ' ἄρ' Ἄδρηστος πρῶτ' ἐμβασίλευεν.

(Die Aufzählung ist erst mit Σικυῶν' zu Ende, dann folgt eine erklärende Beigabe.)

τῶν ἦρχ' Ἀδμήτοιο φίλος παῖς ἕνδεκα νηῶν,
714. Εὔμηλος, τὸν ὑπ' Ἀδμήτῳ τέκε δῖα γυναικῶν. —
Δαρδανίων αὖτ' ἦρχεν ἐὺς παῖς Ἀγχίσαο,
820. Αἰνείας, τὸν ὑπ' Ἀγχίσῃ τέκε δῖ' Ἀφροδίτη. —
Παφλαγόνων ἡγεῖτο Πυλαιμένεος λάσιον κῆρ
852. ἐξ Ἐνετῶν, ὅθεν ἡμιόνων γένος ἀγροτεράων. —

Aehnlich ist das Verhältniss überall, wo auf den ersten Blick die Regel umgekehrt zu sein scheint. Liest man für sich Od. XXVII, 400:

βῆ δ' ἴμεν, αὐτὰρ Τηλέμαχος πρόσθ' ἡγεμόνευεν,

so scheint es evident, dass der Nachsatz in den Vordersatz eingreife. Vergleicht man aber den vorhergegangenen Vers:

ὤιξεν δὲ θύρας μεγάρων εὐναιετάοντων,
βῆ δ' ἴμεν· αὐτὰρ u. s. w.,

so wird sogleich klar, dass der erste Theil des Verses, βῆ δ' ἴμεν, sich dem Sinne nach eng an den vorhergegangenen Vers anschliesse.

8. Die Erscheinung nun, dass in der Iliade die Wortcäsur viel häufiger vernachlässigt ist, als in der Odyssee, kann nicht gleichgültig sein. Schon Leitf. § 19, 2, IV habe ich darauf hingewiesen, dass der „Bruch“, wie ich diese Schlussart der rhythmischen Sätze nenne, mehr der lyrischen als der recitativen Poesie eigen sei und auf ein Vorwalten des musikalischen Vortrages hindeute. So wird denn durch das häufigere Auftreten dieser Erscheinung in der Iliade aufs neue bewiesen, dass diese in einer früheren Zeit redigirt sei, als die Odyssee. Ganz besonders häufig aber ist der „Bruch“ in jenen Versen, die in der Iliade und Odyssee öfter wiederholt werden, zum Theil als blosse Formeln, und die ohne Zweifel die ältesten und volksthümlichsten Verse in jenen grossen Epopöen sind. Dahin gehören:

διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ.
ὤπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντο τε πάντα.
ἤυσεν δὲ διαπρύσιον Δαναοῖσι γεγωνώς.
ὦ Νέστορ Νηληιάδη, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν.

Von Stufe zu Stufe also werden in der alten Zeit, wenn man rückwärts die Erscheinungen verfolgt, die Data häufiger, welche für musikalischen Vortrag sprechen, während sie nur als gewisse Unregelmässigkeiten spärlich in eine Epoche hinübergenommen werden, von der wir wissen, dass die Poesien in ihr nur noch recitirt wurden.

Allerdings ist der „Bruch“ in recitativen Versen nichts mehr als eine Freiheit oder vielmehr Unregelmässigkeit, wesshalb z. B. die Jambographen und auch die Tragiker die διαίρεσις streng im trochäischen Tetrameter beobachten, und fast nur die Komiker sich hier wie beim Metrum Cratineum und M. Eupolideum Ausnahmen erlauben.

9. Eine sehr wichtige Frage tritt jetzt an uns heran, wie nämlich das Verhältniss der grammatischen Sätze zu den rhythmischen Reihen in den streng lyrischen und chorischen Poesien sei. Natürlich muss hier, eben weil die Musik in den Vordergrund tritt, eine bedeutend grössere Freiheit herrschen, als im recitativen Hexameter, dessen Verhältnisse im Wesentlichen in den übrigen recitativen Versen sich wiederholen. Aber von vornherein dürfen wir auch erwarten, keine masslose Willkühr zu treffen. In einem so wichtigen Punkte kann dem blinden Zufalle nicht die Herrschaft überlassen werden, oder es wird aus der Kunst eine Unnatur, die nicht mehr im Stande ist, auf Herz und Gemüth zu wirken, wie es jede edlere Poesie und Musik soll.

Nun aber unterscheidet sich die lyrische und namentlich die eigentlich chorische Poesie von der recitativen zunächst äusserlich durch eine grosse Mannigfaltigkeit in der Ausdehnung der Reihen. So bestehen die dorischen Strophen aus Dipodien, Tripodien, Tetrapodien und Pentapodien, und in den logaödischen tritt noch die Hexapodie hinzu. Unmöglich nun konnten die Sätze oder die Hauptsatzglieder genau nach diesen Reihen abgemessen und bestimmt werden; nicht einmal die im Hexameter beobachtete Gleichmässigkeit kann hier noch inne gehalten werden. In eine Dipodie

lassen sich nicht viele wesentliche Theile der Rede hineinzwingen; umgekehrt, die Hexapodie, namentlich mit meist dreisilbigen Takten, wird öfter mehr als einen Satz umfassen müssen. Bedenken wir nun die kunstreichen Gruppirungen der Reihen, oft zu grossartigen rhythmischen Perioden: wie wäre es möglich, den grammatischen Bau genau hiernach einzurichten? Die für Musik und Tanzbewegung bezeichnende und lebendige Form würde im sprachlichen Ausdruck einen unerträglichen gehaltlosen Formalismus erzeugen, zu einer starren und erdrückenden Fessel werden. So entspricht denn der Bau der grammatischen Perioden nur in beschränktem Grade, und wo der Dichter besonderen Effect beabsichtigte, derjenigen der rhythmischen Perioden, und ausserdem entscheidet die grössere oder geringere formale Schwierigkeit. Die letztere wächst, wo die Reihen sehr verschiedene Ausdehnung haben, wo sie das Mittelmass (Tripodie oder Tetrapodie) überschreiten oder unterhalb desselben bleiben. Wir werden darauf Buch IV zurückkommen. Hier aber nunmehr einige Beobachtungen über das Verhältniss der Sätze zu den Reihen, auch zu den Versen, die in dieser Beziehung nicht gut für sich behandelt werden können.

10. Zunächst, in der chorischen Poesie, die wir hauptsächlich ins Auge fassen, greift eine folgende Reihe fast eben so häufig in die vorhergehende über, als das umgekehrte Verhältniss stattfindet. (Vgl. Nr. 6, III. IV. unseres Paragraphen.) Bei ruhigen Dactylen, namentlich, wo sie repetirte Perioden bilden, so dass Partien entstehen, die einen ziemlich recitativen Charakter haben, ist noch am ersten das im heroischen Hexameter beobachtete Verhältniss gewahrt: die Reihen sind entweder den Sätzen oder ihren Haupttheilen parallel, oder auch die vordere Reihe greift in die folgende über; nicht leicht findet das Umgekehrte statt. So Ag. I α′ in Strophe und Gegenstrophe, wo wir die rhythmischen Einschnitte (Diäresis oder Cäsur) durch ||, die grammatischen durch | bezeichnen wollen, während die letzteren unausgedrückt bleiben, wo sie mit jenen zusammenfallen.

Str. Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος || αἴσιον | ἀνδρῶν ἐντελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεῖ μοι πειθὼ || μολπᾶν | ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών

Str. ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, ‖ Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονε ταγῶ
πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτωρ ‖ θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι ‖ νεῶν, | ὁ κελαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς.

Gstr. Κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο ‖ λήμασιν ἴσους Ἀτρεΐδας
μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας πομπᾶς ‖ ἀρχούς· | οὕτω δ' εἶπε τεράζων·
χρόνῳ μὲν ἀγρεῖ Πριάμου πόλιν ‖ ἅδε κέλευθος, | πάντα δὲ πύργων
κτήνη πρόσθε τὰ δημιοπλήθη ‖ Μοῖρα λαπάξει πρὸς τὸ βίαιον.
οἷον μή τις ἀγὰ θεόθεν ‖ κνεφάσῃ, | προτυπὲν τόμιον μέγα Τροίας.

Wir sehen diese Gesetzlichkeit, die auf keinem Zufall beruhen kann, auch in den übrigen Theilen der Strophe und Gegenstrophe und dann in der folgenden Epode bewahrt; wir sehen sie aber auch bei Aeschylus schon hin und wieder dort nicht beachtet, wo neben den Dactylen die lebhafteren dorischen Reihen auftreten, die strenge Ordnung im Parallelism der Sätze und Reihen lösend. Man vergleiche nur Pers. VI, wo Str. β', V. 1 deutlich die zweite Reihe in die erste übergreift:

ὅσσας δ' εἷλε πόλεις, | πόρον οὐ ‖ διαβὰς Ἅλυος ποτάμοιο.

Nächst den repetirten dactylischen Perioden bewahren noch am leichtesten die choreïschen eine gewisse Uebereinstimmung zwischen den rhythmischen Reihen und grammatischen Sätzen, eben weil sie fast durchgängig aus Tetrapodien und Hexapodien bestehen, folglich keine bedeutende Mannigfaltigkeit in der Ausdehnung der Reihen haben. Wir wollen hier sogleich auf eine Erscheinung aufmerksam machen, welche eigentlich zur Lehre vom Verse gehört, deren Besprechung aber hier nicht gut zu umgehen ist. Nicht selten nämlich zeigen Strophe und Gegenstrophe dasselbe Verhältniss

von Reihen und Sätzen, aber hier mit Theilung (διαίρεσις), dort mit Einschnitt (τομή), so dass man in den Schemen keinen bestimmten rhythmischen Schluss der Reihen (durch ein Komma) bezeichnen kann, sondern sich damit begnügen muss, durch den Doppelstrich, den metrischen Schluss der Reihen (wo ihre letzten Takte schliessen) anzugeben. In der Melodie wird keine Ungleichartigkeit dadurch hervorgebracht, wohl aber in der Recitation, wo ähnliche Unterschiede entstehen, als zwischen den Hexametern mit männlicher und mit weiblicher Cäsur. Ein Chorgesang aus Aristophanes, Ran. VIII, ist geeignet, das Verhältniss vollkommen klar zu machen, da hier dieselbe Strophe viermal steht, jedesmal mit anderem Verhältniss im Schluss der Reihen. Wir wollen die διαίρεσις jedesmal durch einen Doppelstrich, die τομή durch einen einfachen Strich bezeichnen, so dass bei einer Vergleichung der Strophen mit einander die betreffenden Unterschiede leicht in die Augen fallen.

Str. α′

X̄. Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι || νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας | καὶ πολλὰ περιπεπλευκότος,
μετακυλίνδειν αὑτὸν ἀεὶ || πρὸς τὸν εὖ πράσσοντα τοῖχον || μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
εἰκόν᾽ ἑστάναι, λαβόνθ᾽ | ἓν σχῆμα. τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι || πρὸς τὸ μαλθακώτερον
δεξιοῦ πρὸς ἀνδρός ἐστι || καὶ φύσει Θηραμένους.

Str. β′.

Δ̄. Οὐ γὰρ ἂν γελοῖον ἦν, | εἰ Ξανθίας μὲν δοῦλος ὢν | ἐν στρώμασιν Μιλησίοις
ἀνατετραμμένος κυνῶν | ὀρχηστρίδ᾽, εἶτ᾽ ᾔτησεν ἀμίδ᾽, | ἐγὼ δὲ πρὸς τοῦτον βλέπων
τοὐρεβίνθου δραττόμην· | οὗτος δ᾽, ἅτ᾽ ὢν αὐτὸς πανοῦργος, || εἶδε, κᾆτ᾽ ἐκ τῆς γνάθου
πὺξ πατάξας μοὐξέκοψε || τοὺς χοροὺς τοὺς προσθίους;

Str. γ′.

X. Νῦν σὸν ἔργον ἔστ᾽, ἐπειδὴ || τὴν στολὴν εἴληφας, ἥνπερ || εἶχες, ἐξ ἀρχῆς πάλιν

ἀνανεάζειν [κἀνακύπτειν] || καὶ βλέπειν αὖθις τὸ δεινόν, || τοῦ θεοῦ μεμνημένον,
ᾧπερ εἰκάζεις σεαυτόν. || εἰ δὲ παραληρῶν ἁλώσει || κἀκβαλεῖς τι μαλθακόν,
αὖθις αἴρεσθαί σ' ἀνάγκη ||'σται πάλιν τὰ στρώματα.

Str. δ'.

Ξ. Οὐ κακῶς, ἄνδρες, παραινεῖτ', || ἀλλὰ καὐτὸς τυγχάνω | ταῦτ' ἄρτι συννοούμενος.
ὅτι μὲν οὖν, ἣν χρηστὸν ᾖ τι, || τοῦτ' ἀφαιρεῖσθαι πάλιν | πειράσεταί μ', εὖ οἶδ' ὅτι.
ἀλλ' ὅμως ἐγὼ παρέξω || 'μαυτὸν ἀνδρεῖον τὸ λῆμα || καὶ βλέποντ' ὀρίγανον.|
δεῖν δ' ἔοικεν, ὡς ἀκούω || τῆς θύρας καὶ δὴ ψόφον.

Bezeichnen wir die Theilung durch a, den Einschnitt durch b, so zeigt sich das Verhältniss der einzelnen Strophen zu einander wie folgt:

	Vers 1.	Vers 2.	Vers 3.	Vers 4.
Str. α':	a—b	a—a	b—a	a
β':	b—b	b—b	b—a	a
γ':	a—a	a—a	a—a	a
δ':	a—b	a—b	a—a	a

Man sieht, dass nur im letzten Verse, ohne Zweifel zufällig, Uebereinstimmung herrscht. Aehnlich ist das Verhältniss namentlich noch oft bei den Dochmien, worüber § 26, 4 zu vergleichen. Uebrigens ist in dem obigen Liede nicht überall durch den Schluss der Reihe auch der des Satzes bezeichnet, vielmehr findet einigemal ein Uebergreifen der vorderen Reihe in die folgende statt, wie wir es oben bereits kennen gelernt haben. Jedenfalls aber ist doch durch den Wortabschluss auch irgend ein Abschnitt im Sinne der Rede bezeichnet. Auf die Melodie dagegen konnte er nicht von so wesentlichem Einflusse sein, da man die Noten auch steigend setzen kann, wo der Tonfall im Worte fallend ist.

11. Wir wollen bei dieser Gelegenheit die Erscheinung erwähnen, dass nicht selten, am deutlichsten bei Pindar, in dessen

Gedichten dasselbe metrische Schema (dieselbe Strophenform) meistens so oft wiederholt wird, das Streben ganz unverkennbar ist so viel es angeht, eine Reihe auch mit dem Satze, jedenfalls dem wichtigeren Satzgliede, enden zu lassen; aber nicht in allen Strophen war es möglich, und so finden wir, dass in der grossen Mehrzahl dann zwar das erwähnte Ziel erreicht ist, wenigstens der Wortschluss mit dem Schluss der Reihe zusammenfällt, dass aber einzelne Strophen hiervon eine Ausnahme machen. Ein deutliches Beispiel ist V. 2 in den Strophen von Pyth. IV, wo die beiden Pentapodien fast durchgängig durch Cäsur von einander getrennt sind (22 mal), während 5 mal Theilung stattfindet, nie aber die zweite Reihe mitten in einem Worte beginnt. Bezeichnen wir die beiden Fälle wie oben:

Str. α'. στᾶμεν, εὐίππου βασιλῆι Κυράνας, || ὄφρα κωμάζοντι σὺν Ἀρκεσίλᾳ.
Gstr. α'. ἑβδόμᾳ καὶ σὺν δεκάτᾳ γενεᾷ | Θήραιον, Αἰήτα τό ποτε ζαμενής.
Str. β'. ναῖ κρημνάντων ἐπέτοσσε, θοᾶς | Ἀργοῦς χαλινόν. δώδεκα δὲ πρότερον.
Gstr. β'. κώλυεν μεῖναι. φάτο δ' Εὐρύπυλος | Γαιαόχου παῖς ἀφθίτου Ἐννοσίδα. u. s. w.

Cäsur findet statt in Gstr. α', Str. und Gstr. β', γ', Gstr. δ', Str. und Gstr. ε', Str. ϛ', Str. und Gstr. ζ', Str. η', Str. und Gstr. θ', Str. ι', Str. und Gstr. ια', ιβ', ιγ'; Theilung in Str. α', δ', Gstr. ϛ', η', ι'. Anderswo findet man auch das Verhältniss so, dass in irgend einer einzelnen Strophe „Bruch" (Leitf. § 19, 2, II) stattfindet, während in den übrigen nur Cäsur oder nur Theilung auftritt. Beispiele wird jeder leicht in Menge finden. So viel geht aus diesen Verhältnissen sicher hervor, dass die griechischen Dichter darnach strebten, **möglichst** die rhythmischen und die grammatischen Sätze zusammenfallen zu lassen, und dass wir deshalb, wo wir die Eintheilung in die rhythmischen Reihen suchen, die grammatischen Sätze nicht aus den Augen lassen dürfen.

Schon aus allem Obigen erhellt, dass man in diesem Bestreben nicht zu weit gehen dürfe; die Periodologie, der Versbau, endlich das ganze Wesen der Composition, in welcher die Theile

immer zum Ganzen stimmen müssen, entscheiden durchaus; aber werden diese Forderungen erfüllt, so wird man auch von selbst auf eine nähere Beobachtung der grammatischen oder rhetorischen Verhältnisse geführt. Aus diesem Grunde hat Dindorf, der, ohne Kenntniss des Rhythmus, sich meist nach dem Sinne richtet, sehr häufig auf eine richtige Verseintheilung geführt, wo Andere, die einseitig gewissen metrischen Regeln oder ihrem rhythmischen Gefühle folgen, ganz ungeniessbare Verse herstellen. Auf diese Wahrnehmung stösst man z. B. nicht selten, wenn man die Versabtheilungen in der Schneidewin-Nauck'schen Ausgabe des Sophokles mit denen Dindorfs vergleicht.

So hat Dindorf, um nur ein par vereinzelte Beispiele zu geben, Aj. II, V. 3—4 ganz richtig abgetheilt:

Str. τῶν μεγάλων Δαναῶν ὕπὸ κληζομέναν,
τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
Gstr. ἢ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν ἑζόμενον
ποντοπόρῳ ναῒ μεθεῖναι.

Hier hat man, von dem einseitigen Vorurtheile geleitet, überall Tetrapodien oder Hexapodien suchen zu müssen, folgende Eintheilung versucht:

Str. τῶν μεγάλων Δαναῶν ὕπὸ
κληζομέναν, τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
Gstr. ἢ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν
ἑζόμενον ποντοπόζῳ ναῒ μεθεῖναι.

Was ist erreicht? 1) Die rhythmische Periodologie ist zerstört, 2) gleichzeitig natürlich die Composition der Strophe, 3) ein ungebräuchlicher Vers (der zweite) ist hergestellt, 4) der Parallelismus der grammatischen Theile ist aufgehoben. So bedingt Eins das Andere, so dass denn auch ohne Bedenken eine solche Eintheilung als gänzlich verfehlt zu verwerfen ist.

Ebenso hat Dindorf, Aj. IV, Str. α', V. 2—6, die richtige Eintheilung gefunden, während er nur in V. 1 und 7 irrt. Wiederum hat nun ein Anhänger Westphals die Tripodien nicht ertragen können. Aber vergleichen wir beide Eintheilungen!

1) Die unsere, stimmend mit der Dindorfs.

Str. V. 2. Ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος
Ἰδᾷδι μίμνων χειμῶνι πόᾳ τε μηνῶν
ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι
5 Πόνῳ τρυχόμενος,
κακὰν ἐλπίδ' ἔχων . . .

Gstr. V. 2. Ὃν ἐξεπέμψω πρὶν δή ποτε θουρίῳ
κρατοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώτας
φίλοις μέγα πένθος εὕρηται.
Τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν
μεγίστας ἀρετᾶς —

2) Nach der tetrapodistischen und hexapodistischen Theorie:

Str. Ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος
Ἰδᾷδι μίμνων χειμῶνι πόᾳ τε μη | νῶν ἀνήριθμος αἰὲν
εὐνῶμαι
πόνῳ τρυχόμενος, κακὰν ἐλπίδ' ἔχων . . .

Gstr. Ὃν ἐξεπέμψω πρὶν δή ποτε θουρίῳ
κρατοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ | τας φί-
λοις μέγα πένθος εὕρηται.
τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν μεγίστας ἀρετᾶς |

Mit dem Metrum:

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⁓⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — > | ⁓⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ⁓⏑⏑ | — ⏑ | ⊔ | ⊔ | — ∧ ‖,

wobei nicht im geringsten daran gedacht ist, ob Sophokles auch wohl zwei Hexapodien zu einem Verse zusammenzukuppeln pflege? Es findet nicht ein einziges mal bei ihm statt; überhaupt vermeiden alle bessern Dichter es (bei Aesch. Pers. I ε' ist die zweite Hexapodie ein Epodikon), und nur Euripides, dem wir solche Sachen gern verzeihen, überschreitet auch in diesem Falle die Grenzen des rhythmischen Wohlklanges. Und, gar nicht der zerstörten Periodologie u. s. w. zu gedenken: wie ist hier der schöne Parallelismus im Sinn der Verse vernichtet, der einem feinen Sprachkenner wie Dindorf nicht entgehen konnte! So verdankt man diesem Forscher nicht geringe Fortschritte in der Abtheilung der Verse (ein äusserst wichtiger und schwieriger Punkt!), die fast alle aus seinem Sinn für Inhalt und Ausdruck hervorgegangen sind.

Ich will nicht durch mehr Beispiele ermüden. Sie lassen sich leicht finden und beweisen, wie wenig man von einzelnen Vorurtheilen sich bei metrischen Arbeiten leiten lassen dürfe. Dass aber bestimmte Regeln in unserer Sache sich nicht geben lassen, eben weil es für die Dichter unmöglich war, sich daran zu binden, leuchtet von selbst ein. Die positivsten Beweise liefern die Ausgänge mancher Strophen, welche, wie bekannt genug (schon bei Horaz) nicht selten mitten in einem Satze abbrechen. Und wenn dies gestattet war, so konnte von strengen Gesetzen beim Verse und Kolon unmöglich mehr die Rede sein — diese Gesetze wären ja ohnehin in jenen Strophenausgängen mit gebrochen. Doch will ich noch einige Beobachtungen aus Sophokles mittheilen hinsichtlich der Versschlüsse und Versanfänge, da diese ja immer gleichzeitig Schlüsse und Anfänge der Reihen sind. Durch diese Beobachtungen werden manche Verseintheilungen, wie ich sie gemacht, noch mehr gestützt.

12. Wenn mit einem Worte eine ganz besondere Emphase verbunden ist, so setzt Sophokles es doppelt, zuerst ans Ende eines Verses, dann an den Anfang des nächsten. Diese significante Stellung findet statt a) bei Wörtern, mit denen sich eine besonders schmerzhafte Vorstellung verbindet; b) bei Ausrufen freudiger Erregung oder dringender Erwartung, auch bei denen des Unwillens; c) bei dringenden Warnungen.

Die Stellen sind die folgenden, wobei sehr zu bemerken ist, dass Strophe und Gegenstrophe immer übereinstimmen:

Aj. V, Str. α′ 1. 2:

῎Εφριξ᾽ ἔρωτι, περιχαρὴς δ᾽ ἀνεπτόμαν. ἰὼ ἰὼ Πὰν Πάν,
ὦ Πὰν Πὰν ἁλίπλαγκτε, Κυλλανίας χιονοκτύπου ....

Gstr. α′ 1. 2:

῎Ελυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ᾽ ὀμμάτων ῎Αρης. ἰὼ ἰώ. νῦν αὖ,
νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐάμερον πελάσαι φάος.

El. V, Str. 1. 2:

᾽Ιὼ γοναί,
γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλτάτων ...

El. V, Gstr. 1. 2:

Ὁ πᾶς ἐμοί,
ὁ πᾶς ἂν πρέποι παρὼν ἐννέπειν . . .

Oed. Col. I, Str. α′, 2. 3:

ποῦ κυρεῖ ἐκτόπιος συθεὶς ὁ πάντων,
ὁ πάντων ἀκορέστατος;

ib. Gstr. α′, 2. 3:

ἆρα καὶ ἦσθα φυτάλμιος; δυσαίων
μακραίων τ' ἔτ', ἐπεικάσαι.

In dem letzten Beispiele stimmt nur der eine Theil des Compositums; durch Gleichklang und Stellung entsteht aus δυσαίων μακραίων τε der Eine Begriff „ein unglücklicher Greis".

ib. Str. α′, 6. 7:

πλανάτας,
πλανάτας τις ὁ πρέσβυς, . . .

ib. Gstr. α′, 6. 7:

περᾷς γάρ,
περᾷς· . . .

In einigen der Stellen bildet das betreffende Wort, mit oder ohne einen weniger bedeutenden Zusatz, das erste Mal einen Vers für sich, so dass die Beispiele auch zu der Regel Nr. 13 gezogen werden könnten. Aber in der dort besprochenen Stellung liegt ein anderer Sinn: sie malt nie das tief innere Gefühl, wie die soeben dargestellte. Man vergleiche das dort Gesagte, und man wird leicht finden, wie sehr die von Dindorf gemachte Verstheilung im Widerspruch steht mit dem Ethos der Stelle. Dindorf schreibt nämlich:

πλανάτας πλανάτας τις ὁ πρέσβυς, οὐδ'
ἔγχωρος· . . . und
περᾷς γὰρ περᾷς· ἀλλ' ἵνα τῷδ' ἐν ἀ—
φθέγκτῳ μὴ προπέσῃς νάπει,

wo ausserdem ein am Ende des Verses unmöglicher Wortbruch vorkommt und an Eurhythmie natürlich nicht zu denken ist.

Ich setze nun eine andere Eintheilung hierher, die versucht

worden ist nach dem neuesten Standpunkte Westphals, und welche recht deutlich belegt, wie viel Unheil in poetischen Texten angerichtet werde, wenn man sie, ohne Kenntniss der antiken Composition, in moderne Formen zu schnüren bestrebt ist. Es genügt, die beiden ersten quasi-Perioden anzuführen.

Ὅρα· τίς ἄρ' ἦν, ποῦ ναίει;
ποῦ κυρεῖ ἐκτόπιος συθεὶς
ὁ πάντων ὁ πάντων ἀκορέστατος;
προσδέρκου, λεῦσσέ νιν,
προσπεύθου πανταχῇ.
Πλανάτας πλανάτας τις ὁ πρέσβυς, οὐδ' ἔγχωρος· προσέβα
γὰρ οὐκ ἄν ποτ' ἀστιβὲς ἄλσος ἐς τᾶνδ' ἀμαιμακετᾶν κορᾶν,
ἃς τρέμομεν λέγειν
καὶ παραμειβόμεσθ' ἀδέρκτως.

I. ⏑ ⁝ —̆⏑ ⏑ | ⊔ | — ≥ | — ∧‖
—̆⏑ ⏑ | —̆⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | ∟ | —̆⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
> ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ∧‖
5 > ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ∧]]

II. ⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | ∟ | —̆⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟‖ — > | —̆⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟‖
— ≥ | —̆⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟‖ — ≥ | —̆⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
—̆⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
—̆⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

Ich habe mir hier erlaubt, die gemeinte Eintheilung etwas deutlicher zu bezeichnen durch Setzen der Taktstriche u. s. w. Wir treffen bei Schneidewin-Nauck durch die Abtheilung der Verse die so bezeichnende und schöne Wortstellung in beiden Fällen beobachtet, bei Dindorf wenigstens das erste Mal. Hier ist, dem einseitigen Vorurtheil zu Liebe, dass möglichst Tetrapodien und Hexapodien herzustellen seien, das schöne Verhältniss zwischen den rhythmischen Reihen und dem Sinne des Textes aufgelöst. Um aber eine nicht misszuverstehende Warnung zu geben, dass man mit so einseitigem Urtheil nicht an erhabene tragische Texte gehe, sind folgende andere Consequenzen jener Eintheilung gefolgt:

1) Während die Dipodien vermieden sind, welche mit den

Tetrapodien und Hexapodien dieselbe Gliederung haben, da ja diese letzteren, wie niemand mehr zugesteht als Westphal und seine Schüler, wie die ganze antike Ueberlieferung lautet, und wie vom musikalischen Standpunkte aus aufs Unzweifelhafteste bewiesen wird, fast durchgängig eine dipodische Eintheilung haben, hat umgekehrt die Tripodie, welche einen ganz anderen Bau hat, nicht vermieden werden können (V. 7). Es ist also leicht ersichtlich, dass gerade bei unserer Constituirung der Strophe, wo nur Dipodien oder dipodisch zu gliedernde Reihen vorkommen, eine Gleichmässigkeit der „Kolographie" hergestellt ist, die dort fehlt.

2) Aber auch die beiden Hexapodien lassen hier keine dipodische Gliederung zu. Wir brauchen unsere Leser kaum auf die folgenden Paragraphen zu verweisen; sie werden leicht von selbst fühlen, dass eine Zerlegung dieser Hexapodien in

⏑ ⁝ ⏗ | — ⏑ | , ⏗ | ⏖ ⏑ | , — ⏑ | ⏗ ||

ein Unding ist. Die Synkope im dritten Takte und der kyklische Dactylus im vierten zerlegen unverkennbar in zwei Tripodien:

⏑ ⁝ ⏗ | — ⏑ | ⏗ | , ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⏗ ||

Die Buntheit der Reihen wächst also: wir haben in obigen beiden fälschlich Perioden benannten Abschnitten acht Reihen mit dipodischer Gliederung, drei mit tripodischer.

3) Sind aber Hexapodien von obiger Form sophokleïsch? Sind sie überhaupt rhythmisch? Entschieden nein! Wenn wir Aesch. Sept. VIII, γ 6 die Hexapodie

⏑ ⁝ ⏗ | ⏖ ⏑ | ⏗ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||,

vorfinden, so ist hier die starke Antithese der beiden synkopirten Takte durch den dazwischen stehenden kyklischen Dactylus gemildert, und ausserdem versöhnt der akatalektische Ausgang der Reihe mit dem Springenden im Anfange derselben. Auch hat Aeschylus diese Reihe nicht absichtslos verwandt; sie sollte eine äusserst gemessene choreïsche Periode mit einer darauf folgenden heftigen choriambischen vermitteln. Was wäre aber der Zweck der sonst nicht gestatteten Form der Hexapodie an dieser Stelle?

4) Die Zeile 6 ist durchaus kein Vers. Eine Hexapodie mit drei folgenden Tetrapodien kann in keiner Weise einen rhythmischen

Wohlklang erzeugen, wie er im Verse herrschen muss; nicht einmal zwei Tetrapodien könnten folgen. Und nun obendrein eine „zweitheilige“, d. i. tripodisch gegliederte Hexapodie, die ihre ganz eigenthümlichen rhythmischen Functionen hat! Nur Soph. El. IV α′, V. 1 treffen wir eine Hexapodie mit drei Tetrapodien als Einzelvers. Aber entscheidend ist hier, dass die Hexapodie ein Proodikon ist, folglich nicht in die Periodologie gehört. Schon Nr. 11 unseres Paragraphen fanden wir, dass unter ähnlichen Umständen auch zwei Hexapodien einen Vers bilden konnten, indem in einer Stelle des Aeschylus (cf. l. l.) eine zweite Hexapodie als Epodikon hinzutrat. Ausserdem ist in der angeführten Stelle der Elektra die Hexapodie eine springende (§ 18, 2), und zwar eine im Anfange springende, die vorzüglich schön sich zum Vorspiele einer grösseren Periode eignete. Der Versbau an unserer Stelle ist aber durch nichts vertheidigt.

5) Die sogenannte zweite Periode ist in keiner Beziehung eine Periode zu nennen. Selbst wenn die Verspausen anders ständen, würden rhythmische Sätze in der Ausdehnung und Reihenfolge 6, 4, 4, 4, 3, 4 keinerlei Perioden bilden können.

6) Von selbst leuchtet nun ein, dass an irgend eine Einheit in der Composition der besprochenen Strophe bei der obigen Kolographie nicht zu denken sei.

13. Steht dasselbe Wort zu Anfang zweier Verse oder auch Reihen (wobei auch ein Compositum und ein Simplex wechseln können), so soll nur der Begriff desselben stark hervorgehoben werden; dagegen wird keine starke Empfindung dadurch bezeichnet, sie liege denn im Sinne des Wortes selbst, z. B. wenn dieses ein Schmerzensruf ist. Dieses Verhältniss findet im Allgemeinen nicht in Strophe und Gegenstrophe zugleich statt.

Disjunctive Verhältnisse werden hierdurch nicht ausgedrückt, sie liegen denn im Begriffe der repetirten Wörter (πότερα — πότερα) oder der zugesetzten Partikel (μὲν — δέ).

Aj. VI, Str. 10. 11:

῎Ωμοι ἐμῶν νόστων·
ὤμοι, κατέπεφνες, ἄναξ [με] τόνδε συνναύταν ...

O. R. IV, Gstr. α, 1:

῞Υβρις φυτεύει τύραννον· | ὕβρις, εἰ πολλῶν ὑπερπλησθῇ μάταν, ...

ib. VII, Str. β, 1:

᾿Απόλλων τάδ᾽ ἦν, | ᾿Απόλλων, φίλοι.

ib. VII, Str. β, 9. 10:

᾿Απάγετ᾽ ἐκτόπιον ὅ τι τάχιστά με,
ἀπάγετ᾽, ὦ φίλοι, τὸν μέγ᾽ ὀλέθριον.

O. C. I, Str. β, 2. 3:

Ο. ῎Ετ᾽ οὖν; Χ. ἔτι βαῖνε πόρσω.
Ο. ἔτι; Χ. προβίβαζε, κούρα.

ib. IV, Str. 8. 9. 10:

Προβᾶθ᾽ ὧδε, βᾶτε | βᾶτ᾽, ἔντοποι·
πόλις ἐναίρεται, | πόλις ἐμά· σθένει
προβᾶθ᾽ ὧδέ μοι.

ib. Gstr. 8. 9:

᾿Ιὼ πᾶς λεώς, | ἰὼ γᾶς πρόμοι,
μόλετε σὺν τάχει, | μόλετ᾽.

ib. VII, Str. α, 1. 2:

Νέα τάδε νεόθεν ἦλθέ μοι
νέα βαρύποτμα κακά.

ib., Str. β, 3:

῞Ιλαος, ὦ δαίμων, | ἵλαος ...

Ant. IV, Str. 1:

῎Ερως ἀνίκατε μάχαν, | ῎Ερως ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις.

(Das Wort ῎Ερως ist gleich zu Anfang der Strophe hervorgehoben, gerade wie in einem obigen Beispiele ὕβρις, weil die Schilderung länger oder ganz bei dem Gegenstande verweilt.)

ib. VIII, Str. δ, 3. 4:

ἐγὼ γάρ σ᾽ ἐγὼ ἔκανον, ὦ μελεος,
ἐγώ, φάμ᾽ ἔτυμον.

ib. 5:

ἀπάγετέ μ᾽ ὅτι τάχος, | ἄγετέ μ᾽ ἐκποδών.

Tr. III, Str. 7. 8:

τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξῆλθον ἄεθλ' ἀγώνων;

(τίνες, mit Nachdruck: wie viele!)

ib. Ep. in.

τότ' ἦν χερός, ἦν τόξων πάταγος,
ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων·
ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες,
ἦν δὲ μετώπων ὀλόεντα
πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν.

(τότ' ἦν: „damals gab es fürwahr".)

Phil. III, Str. α, 8:

Πῶς ποτε πῶς ποτ' ἀμφιπλή | κτων ῥοθίων μόνος κλύων, |
πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὖ | τω βιοτὰν κατέσχεν;

Tr. VIII, Str. α, 2. 3:

ἐᾶτε με δύσμορον εὐνᾶσθαι,
ἐᾶθ' ὕστατον εὐνᾶσθαι.

Wegen des disjunctiven Gebrauches ist zu vergleichen Tr. VI, Str. und Gstr. α', 1. 2. Vgl. auch Aj. VI, Str. und Gstr. α', 1.

14. Die Anaphoren zu Anfang desselben Verses oder derselben Reihe gehören eigentlich nur der Grammatik oder Rhetorik an, doch sind sie hier zu besprechen, um durch die Vergleichung den Werth der oben behandelten beiden Stellungsarten besser würdigen zu können. Auch ist durch die richtige Beurtheilung dieses Verhältnisses hin und wieder ein Anhaltspunkt für die Abtheilung der Reihen und Verse zu gewinnen; man hat sich nämlich, wo der Sinn diese letztere Stellung fordert, zu hüten, dass man das betreffende Wort nicht das erste Mal an das Ende eines Verses oder einer Reihe bringe, wodurch die unter Nr. 12 besprochene Stellung entsteht.

Am meisten ist diese Stellung, ihrem Werthe nach, der in Nr. 12 besprochenen verwandt, doch drückt sie nicht so die tief innere Empfindung aus, zu deren Ausmalung die Verspause zwischen den beiden Wörtern dient. Sie wird leichter zu einer blossen

Emphase, ja zuweilen ist die Wiederholung nur eine unwillkührliche ohne besonderen Nachdruck, wie wenn man den Ausdruck verbessert. Eine nachdrückliche Hervorhebung wie sie bei Gegensätzen stattfindet, wird durch diese Anaphora hauptsächlich bezweckt, wenn die Wörter nicht unmittelbar auf einander folgen, ebenso, wenn das erste Wort eine sehr lange Note hat, worüber § 4, 5 zu vergleichen. Dies Verhältniss wird aber oft durch die unter Nr. 13 abgehandelte Stellung ausgedrückt. Dagegen kommt, wo Prohibitiv- oder Fragepartikeln (wie μή, πῶς) unmittelbar wiederholt werden, ebenso, wo dies mit Imperativen geschieht, Eifer oder eine gewisse Innigkeit zum Ausdruck. Bei Indicativen wird nicht blos die Thatsache referirt, sondern eine feste Ueberzeugung ausgesprochen; auch wird zuweilen die repetirte Handlung so ausgedrückt, wenn Wörter dazwischen treten. — Wie mannigfaltig also auch der Gebrauch sein mag: immer hat jede der drei Arten der Anaphora ihr eigenes Bezirk.

Ich gebe im Folgenden die Beispiele einfach aus Sophokles nach der herkömmlichen Reihenfolge der Dramen und überlasse es dem Leser, den Zweck der Anaphora in den einzelnen Fällen selbst zu bestimmen.

Aj. III, Str. γ, 4:
ἕλεσθ' ἕλεσθέ μ' οἰκήτορα,
ἕλεσθε.

ib., Gstr. γ, 4:
πολὺν πολύν με δαρόν τε δὴ
κατείχετ' ἀμφὶ Τροίαν χρόνον.

El. III, Gstr. α', 5:
οἶδ' οἶδ'. ἐφάνη γὰρ ...

O. R. V, Gstr. 1:
τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτικτε ...;

ib. VI, Str. α, 3:
τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει ...

Dieses Beispiel ist sehr bemerkenswerth. Auf τίς liegt ein sehr starker Nachdruck, wie schon Ant. VIII, Str. δ', 3 vermuthen

lässt, wo ἐγὼ ebenso durch γάρ von einem folgenden ἐγώ getrennt wird und die grosse Emphase unverkennbar ist. Diese Emphase nun liess an unserer Stelle nicht die Bezeichnung

> ⁝ ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

für den betreffenden Vers erwarten, sondern führte auf die auch von der Eurhythmie dringend geforderte Tetrapodie

⊔ | ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

In der Gegenstrophe fiel so ein starker Ton auf den Ausruf ὦ Ζεῦ, wo er ebenfalls ausserordentlich gut am Platze war. Und ähnlich war das Verhältniss in V. 1 und 9, welche dieselbe Gestalt haben. So trägt die Rücksichtnahme auf die jedesmaligen rhetorischen und grammatischen Verhältnisse nicht wenig zur richtigen Bestimmung der rhythmischen Grössen bei.

ib. Str. β, 2:

τίς ἄταις ἐν ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις ...

ib. Str. β, 8:

πῶς ποτε πῶς ποθ' αἱ πατρῷαί σ' ἄλοχες φέρειν, τάλας,
σῖγ' ἐδυνάσθησαν ἐς τοσόνδε;

ib. VII, Str. β, 2:

ὁ κακὰ κακὰ τελῶν | ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.

O. C. I, anom. α, 2:

μὴ μή μ' ἀνέρῃ τίς εἰμι.

ib. V, Str. 4, 5:

Τᾶν δεινὰ τλασᾶν, δεινὰ δ' εὑρουσᾶν πρὸς αὐθαίμων πάθη.
τελεῖ τελεῖ Ζεύς τι κατ' ἆμαρ· μάντις εἰμ' ἐσθλῶν ἀγώνων.

ib. VII, Str. α, 5:

ὁρᾷ ὁρᾷ ταῦτ' ἀεὶ χρόνος.

ib. Gstr. α, 5:

τί μάν, τί φήσω τέλος;

ib. IX, Str. α, 1:

Αἰαῖ φεῦ. ἔστιν ἔστι νῷν δή ...

Ant. VIII, Gstr. α, 3:

τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;

ib. Str. δ, 3:

ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὢ μέλεος.

Tr. IV, Gstr. β, 1:

ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο.

ib. VI, 13:

ἔτεκε ἔτεκε δὴ μεγάλαν
ἁ νέορτος ἅδε νύμφα
δόμοις τοῖσδ' ἐρινύν.

ib. VIII, β, 2:

ἀπολεῖς μ' ἀπολεῖς.

ib. Gstr. β, 1:

θρώσκει δ' αὖ, θρώσκει δεινὰ
διολοῦσ' ἡμᾶς
ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

ib. Str. δ, 1:

Ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ; | τᾷδέ με τᾷδέ με
πρόσλαβε κουφίσας.

ib. Gstr. γ, 1:

Ὦ Παλλὰς Παλλάς.

Phil. I, Str. α, 1:

Τί χρή, τί χρή με, δέσποτ' ...

ib. Str. γ, 4:

βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα φθογγά.

ib. IV, Str. 1. 3:

Ὕπν' ὀδύνας ἀδαής, ὕπνε δ' ἀλγέων,
εὐαὲς ἡμῖν ἔλθοις
εὐαίων εὐαίων, ὦναξ.

ib. 6:

ἴθι ἴθι μοι παιήων.

Phil. Gstr. 3:

βαιάν μοι, βαιάν, ὦ τέκνον,
πέμπε λόγων φάμαν.

ib. Gstr. 8:

κεῖνο δή μοι, κεῖνο λάθρᾳ τούτου...

15. Beachtenswerth ist ferner, dass Sophokles gern in kurzen Fragen und Antworten verschiedene Verbalformen hinter einander zu Anfang des Verses stellt. Man vergleiche in dieser Beziehung O. C. II, Str. β, 3 (ἔπαθες — ἔπαθον), ib. 4 (ἔρεξας — ἔρεξα), Gstr. β, 3 (ἔκανες — ἔκανον), ib. IX, Gstr. α, 7 (τί δ' ἔστιν; — ἔστιν).

Ein äusseres Zeichen, wie sehr Congruenz der Reihen und Sätze erstrebt wird, ist ferner in der Partikel ἦ zu finden. Sie steht fast durchgängig zu Anfang des Verses, wo sie einen neuen Satz anknüpft, dagegen im Innern eines solchen, wo sie untergeordnete Satzglieder mit einander verbindet. Man vergleiche folgende Stellen: Aj. I, Str. 5. 6. 8.; Gstr. 8.; II, Gstr. 3; O. R. I, Str. α, 5; IV, Str. β, 2. 9; V, Gstr. 3; VI, Str. α, 5; O. C. I, anom. ζ, 15; V, Str. α, 4; Gstr. 4; Ant. VII, Str. β, 6; Tr. I, Str. β, 1; V, Gstr. α, 5; VII, Gstr. β, 9; VIII, Str. δ, 7; Mes. 2. 3; Phil. I, Str. α, 2; Gstr. α, 8. 9; Str. γ, 3; V, Ep. β, 9.

Im Uebrigen ist zu bemerken, dass in der gesammten lyrischen Poesie der Griechen nicht nur wenig Scheu herrscht, die grammatischen Sätze beliebig unter die Reihen zu vertheilen, sondern dass oft geflissentlich eine solche Trennung gesucht zu sein scheint. So tritt besonders gern das Verb an die Spitze eines Verses, nachdem die übrigen Theile des Satzes schon im vorhergehenden Verse vorweggenommen sind; oder die Attribute stehen am Versschlusse, die Nomina, zu denen sie gehören, am nächsten Versanfange u. dgl. m. Gewöhnlich sollen diejenigen Wörter mehr hervorgehoben werden, welche die Verse beginnen; aber auch das Umgekehrte findet statt, namentlich wenn ein Vers mit langen und schweren Tönen endet, z. B.

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖,

während vielleicht der nächste mit ganz leichten Silben (◡ ◡ ◡ | — ◡ u. dgl.) anhebt. Manchmal ist hier eine absichtliche Stellung der

Wörter ganz unverkennbar; aber man muss sich hüten, in solchen Sachen überall Plan und Zweck sehen zu wollen. Die Alten haben doch durchgängig nicht eine rhythmische Malerei erstrebt, sondern den Text möglichst selbständig gehandhabt. Wir können nicht genug davor warnen, nach solchen Sachen zu suchen und sich so den Genuss der erhabensten Stellen zu verderben. Die Erfahrung zeigt, was schon die Vernunft sagen sollte, dass die rhythmische Gestaltung, immer ein Kunstwerk für sich, unmöglich sich in die steifen Regeln der Rhetorik schrauben lässt, oder sie müsse denn sich selbst verleugnen.

Da gewisse Wörter am leichtesten die Verhältnisse der Satztheile erkennen lassen, so sei hier nur so viel bemerkt, dass schon bei Alcäus das Enklitikon πέρ am Anfange eines Verses vorkommt; bei Sophokles findet man so ποτὲ (O. R. II, Gstr. β, 7; O. C. I, Str. α, 13) und πώ μέ τις (Ant. V, Str. α, 6) gebraucht; andere Fälle mit Enkliticis wird man leicht bei Aeschylus, Euripides u. s. w. auffinden.

Dass ferner Wörter, welche immer im nächsten Connex mit dem Folgenden stehen, wie Conjunctionen und (nicht in Anaphora befindliche) Präpositionen, dann alle möglichen relativen Wörter, ja selbst der Artikel, wenn er noch durch irgend eine Partikel gestützt wird, den Vers schliessen können, zeigt schon Alkman an solchen Stellen, wo niemand die Versschlüsse für zweifelhaft halten kann:

Οὐκ εἶς ἀνὴρ ἀγροῖκος, οὐδὲ
σκαιός, οὐδὲ παρὰ σοφοῖσιν. —
Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα
θεοῖσιν ἅδῃ πολύφοινος ἑορτά. —
Καὶ τέτρατον τὸ ἦρ, ὅκα
σάλλει μέν ... —

Das Letztere ist auch bei Pindar nicht selten, obgleich dieser darin bedeutend strenger ist, als die Tragiker. Der so ausserordentlich künstliche Rhythmus seiner Strophen würde, wenn auch in dieser Beziehung zu viel Freiheit herrschte, zu leicht den grammatischen Sinn ganz verwischen. So hält immer das Eine dem Andern die Wage. Man vergleiche übrigens in den olympischen Siegesgesängen die Stellung von

καὶ IX, 65. XIV, 5.
ἀλλὰ IX, 51.
ὡς (vergleichend) XI, 18.
ἐπεὶ („nachdem") VI, 47.
ὅπως ἄρα („wie") XI, 57.
ἐν VI, 53.
ποτὶ (= πρὸς) XI, 20.
παρὰ XIV, 10.
ἅ ποτε XI, 104.
τὸ γὰρ X, 19.

---

§ 13. Modulation der Sätze.

1. Auf die in den rhetorischen Perioden immer herrschende Modulation ist bereits § 12, 3 hingedeutet worden. Es ist ferner erwähnt worden, wie viel nothwendiger eine genau geregelte Modulation in einer Epoche war, wo die Sprache erst einen sehr geringen Apparat von logischen Partikeln zu ihrer Verfügung hatte, so dass viele Verhältnisse der Causalität nur durch einen sorgfältigen Gebrauch der Accente und etwa auch der Icten zum Ausdrucke kommen konnten. Damit ist keineswegs gesagt, dass die alte Sprache eine unvollkommene war, nur waren eben ihre Darstellungsmittel ganz andere. Noch in der Jetztzeit haben wir die unverkennbarsten Zeugnisse dafür, dass auf dem Wege der Modulation der Mangel an Wörtern, selbst an eigentlichen Begriffswörtern, mit Leichtigkeit ersetzt werden könne. So besteht der ganze chinesische Sprachschatz, äusserlich betrachtet, aus wenigen Hundert Wörtern; aber man darf hieraus keineswegs folgern, dass diese Sprache nun in ihrer Armuth unfähig sei, einem höheren Gedankenschwunge den Ausdruck zu geben. Die grossartige Literatur jenes Volkes legt den Beweis ab, dass eine mannigfach entwickelte Accentuation vollkommen im Stande sei, Reichthum an Wörtern und Constructionen entbehrlich zu machen. Und sind denn nur das verschiedene Wörter, die in verschiedenen Lagen der Organe ausgesprochen werden, ist nicht δῆμος eben so gut von δημός ver-

schieden, als von τῆμος? Auch hinsichtlich der Wörter erkennen wir mit Leichtigkeit, dass selbst in den indo-germanischen Sprachen zu einer älteren Zeit die Accente bedeutend im Vordergrunde standen, ja dass ihnen ein viel grösseres Gewicht gegeben wurde, als den κατ' ἐξοχήν „lautlich" genannten Verhältnissen, welche durch die verschiedenen Buchstaben bezeichnet werden. Ein Homer nimmt nicht den geringsten Anstand, Formen wie Ἀχιλλεύς und Ἀχιλεύς, Ἀχιλλέως und Ἀχιλῆος, τέως und τεῖος, οὖλος und ὅλος, πουλύς und πολύς u. dgl. m. ganz nach Belieben durch einander zu gebrauchen; mit Recht aber haben die alexandrinischen Kritiker keine Vertauschungen der Accentlagen für die alte Zeit angenommen; Formen wie Ἀχιλλεύς und Ἀχίλλευς, Ἀχιλλέως und Ἀχιλλεώς oder Ἀχίλλεως, τέως und τεώς u. s. w. durften **nicht** mit einander wechseln. Und auch später noch treffen wir in der griechischen Sprache die Erscheinung sehr häufig, dass Wörter nur durch ihre Accente sich von einander unterscheiden; wir wollen nur an Gruppen wie τίς und τὶς, τίνος und τινὸς, ἔστι und ἐστὶ, πῶς und πως, βροτός und βρότος, θηροκτόνος und θηρόκτονος erinnern. Spärlich treffen wir solche Erscheinungen in den neueren Sprachen, wie **wóhl** (καλῶς, εὖ) und **wòhl** (ἄν), **ein** (εἷς) und **ein** (τὶς), **überlégen** und **überlegen** im Deutschen.

Wir werden also in unserem Urtheile über Sprachen, wie die hebräische, zurückhaltend sein müssen. Es ist durchaus nicht gerechtfertigt, dieselbe „arm", „unvollkommen" und „unausgebildet" zu nennen, so lange wir kein Mittel besitzen, ausser den lautlichen Verhältnissen auch die Accentuation der einzelnen Wörter und die Modulationen der Sätze zu erkennen. Es scheint vielmehr ein Naturgesetz zu sein, dass, während die Tonverhältnisse immer mehr an Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit in den Sprachen einbüssen, die lautlichen Formen der Wörter gleichzeitig erstarren und der nun fühlbare Mangel an Darstellungsmitteln nach und nach durch die grössere Menge der lautlich verschiedenen Wörter, dann durch die „Beziehungswörter", die Conjunctionen und Präpositionen ersetzt werde. Im Hebräischen sind z. B. die lautlich so verschiedenen Formen פָּנִים, פָנִים, פְּנֵי und פְנֵי, d. i. p**a**n**i**m, f**a**n**i**m, p'n**e** und f'n**e** vollständig gleichbedeutend und werden nur verschieden angewandt je nach den Wohllautsgesetzen im Satze, oder auch nach den grammatischen Verhältnissen, wodurch sich nament-

lich der sogenannte status absolutus und der status constructus unterscheiden. Fester, bedeutend fester sind nun bereits die Wortformen im Griechischen; aber in einer reichen Flexion kann die kleine Stammsilbe so von Vor- und Nachsilben überwuchert werden, dass sie so gut wie verdeckt ist; auch erleidet sie nicht selten bedeutende Veränderungen hierbei. Man denke nur an Verba wie τρέφω. Schreiben wir, der etymologischen Deutlichkeit wegen, πσ statt ψ, so erhalten wir folgende Umwandlungen der Stammsilbe:

τρέφ-ω, ἐ-τράφ-ην, τέ-τροφ-α, θρέπ-σω, τέ-θραμ-μαι, τέ-θραπ-σαι, τέ-θραφ-θον.

Das wären also, in der That, sieben völlig gleichbedeutende Formen: τρέφ, τράφ, τροφ, θρέπ, θραμ, θραπ, θραφ, derjenigen noch zu geschweigen, die nur durch den Accent verschieden sind. Ja noch viel weiter ging die alte Sprache in dieser Beziehung: ganz verschiedene Wortstämme wurden völlig gleichbedeutend gebraucht, in den verschiedenen Temporibus, wie εἰμί und ἔφυν; ὁρῶ, ὄψομαι und εἶδον; sum und fui; fero, tuli und latum einander ergänzen. Allerdings spielt die Synonymik hierbei eine Rolle: es ist ein bestimmter Grund vorhanden, weshalb z. B. das momentane Sehen, durch den Stamm ἰδεῖν ausgedrückt, den Aorist, nicht etwa das Präsens bildete; aber immer liegt doch das Factum vor, dass wesentlich ein und derselbe Begriff in verschiedenen Temporibus durch verschiedene Wortstämme ausgedrückt werden m u s s t e.

Vergleichen wir eine moderne Sprache, die deutsche. Immer mehr schwindet die starke Flexion der Nomina wie der Verba zusammen, und abgerechnet den Um- und Ablaut, werden die Wortstämme so gut wie gar nicht mehr verändert. Sie sind erstarrt, fast schon zu unabänderlichen Typen geworden, aus denen die Rede zusammengesetzt wird, wie das Schriftwerk aus Lettern. Noch weiter ist diese Erstarrung vorgeschritten in der englischen Sprache, deren Kern grösstentheils aus einsilbigen Stammsilben besteht, die zugleich Wörter sind und selbst äusserst spärliche, Endungen noch anzunehmen vermögen; Vorsilben wie unser geden Zwecken der Flexion dienend, sind gar nicht mehr vorhanden.

Um aber kurz zusammenzufassen, so sehen wir, dass die Sprachen, in ihrem Entwickelungsgange zuerst die Mannigfaltigkeit der Töne (Accente) aufgegeben haben, dann auch in den lautlichen Formen immer mehr erstarrten. Ersetzt aber wurde die alte Mannigfaltigkeit durch grösseren Reichthum in den Beziehungswörtern und durch einen strengeren rhetorischen Bau der Rede.

2. Wir müssen nun wieder in eine ältere Zeit uns zurückversetzen. Die Rede ist wenig logisch gegliedert, die Sätze werden mehr einander coordinirt als subordinirt. Aber zur Verfügung steht ein grosser Reichthum an Tönen; diese haben in den Satzgliedern eine bestimmte Stellung, die wechseln kann je nach dem Sinne, der zum Ausdrucke kommen soll. Es hat sich ferner ein Parallelismus der Sätze entwickelt, also eine gewisse regelmässige Ordnung in denselben. Dieser Regelmässigkeit geht nun die im Gebrauche der Accente parallel: jeder Satz hat seinen bestimmten Tonfall, und sind zwei Sätze eng mit einander verbunden, so tritt dies auch in den Tönen hervor: das Vorderglied hat die höheren, das Hinterglied meist die tieferen Noten (§ 12, 3). Aber bald entwickelt sich eine strenge Gliederung der Reihen in Takte (§ 12, 6). Nun erhalten auch in diesen die Noten ihre bestimmte Stellung. Denken wir zunächst an den Accord. Der significanteste Ton desselben, ausser dem Grundtone, ist die Terze; es ist aber nicht gut denkbar, dass man beim Recitiren, das doch kein eigentlicher Gesang ist, einen grossen Umfang der Scala zeige; schwerlich wird man bis zur Quinte fortschreiten, vielleicht schon bei der Terze stehen bleiben. Grundton und Terze, mit einander wechselnd, bilden eine harmonisch befriedigende Reihe; aber eine solche Reihe ist ohne Leben, da ihr die Gegensätze fehlen. Die Secunde nun, einen Gegensatz zu den erwähnten beiden Tönen des Accordes bildend, und zugleich sie vermittelnd (als Zwischenton), ist geeignet, der Reihe die gewünschte Mannigfaltigkeit zu geben, und so werden wir darauf geführt, als ersten Anfang der Melodien uns den Wechsel zwischen Grundton, Terz und Secunde zu denken. Das wären für die Normal-Tonart die Töne C, D, E.

In der That, mit diesen Tönen modulirt das Volk zum Theil die einzelnen Verse der Gedichte noch gegenwärtig, wenigstens in diesen und jenen Gegenden. Ich will als Beleg hierzu die Praxis

mecklenburgischer Landleute erläutern. Wo man solche Verhältnisse ergründen will, da hat man sich natürlich sorgfältig davor zu hüten, aus der Gewohnheit derjenigen, welche irgend eine Schulbildung haben und folglich nicht mehr auf dem Standpunkte ursprünglicher Natürlichkeit stehen, irgend welche Schlüsse zu ziehen. Ich werde deshalb weiter unten eine Strophe aus einem Gelegenheitsgedichte eines mecklenburgischen Volksdichters (mit Namen Bülow) geben, dessen Gedächtniss ich noch bei einer anderen Gelegenheit aufzufrischen gedenke. Derselbe, ein Arbeitsmann vom Lande, war völlig ohne Schulbildung, da er nur einen einzigen Winter weiter nichts als lesen gelernt hatte; die Unkenntniss der Schreibeschrift ersetzte er durch Anwendung von Druckbuchstaben sehr gewandt, und erst in späteren Jahren, als jemand ihm neben das Druckalphabet die Schreibebuchstaben gesetzt hatte, bediente er sich auch der letzteren. Bücher besass er weiter nicht, als die Bibel und das herrschende Gesangbuch. So waren denn seine Gedichte stets im Strophenbau der Kirchenlieder verfasst, von denen sie sich nur durch ihre metrische Genauigkeit unterschieden, indem Bülow sich nie eine Ausnahme von den instinctiv erkannten Regeln erlaubte. Ebenso wenig konnte man bei ihm irgend eine grammatische Unzulässigkeit entdecken, und die Orthographie und Interpunction war streng nach seinem Bibeltexte geregelt. Die Strophe lautet:

Komm ich allda, so geben Sie
mir immer was zu essen,
und diese wohlthat kann ich nie
von herzen ganz vergessen.
5 Denn ihr seid Habakuks gesell:
der speisete den Daniel,
und ihr habt mich gespeiset.

Seine Gedichte nun recitirte Bülow stets genau in den oben für eine ältere singende Recitation vermutheten drei Tönen. Die Noten sind zu V. 1—2 die folgenden:



V, 1, 3, 5, 6 stimmen genau wegen ihres männlichen Ausganges, V. 2, 4, 7 ebenso wegen weiblichen Ausganges. Die Töne waren halb singend, vollkommen rein in ihren Distanzen und wurden genau nach ihrem metrischen Werthe angehalten, so dass z. B. die erste Silbe von essen den ganzen Takt hindurch tönte und derselbe keineswegs durch eine Pause vervollständigt wurde:

— ⁝ — — | — — | — — | —, — ‖ — — | — — | ⊔ | — ⊼ ‖, nicht

— ⁝ — — | — — | — — | —, — ‖ — — | — — | — ⊼ | — ⊼ ‖,

wobei eine Pause mitten in ein Wort gefallen wäre.

Dieses Beispiel ist für uns ausserordentlich lehrreich. Wir lernen, wie bei einer mehr singenden Recitation mit Leichtigkeit einer Silbe ein langer Notenwerth gegeben wird, ja wie ein solcher Gebrauch ganz natürlich ist und von selbst entsteht, wo man nicht schulgemäss umgelernt hat. Sind nun nicht mit Einem Male die griechischen Synkopen mitten in den Wörtern erklärlich? Oder werden wir fortfahren, da sie uns bei moderner Recitationsart, die das Singende ganz aufgegeben hat, schwer fällt, Pausen mitten in die Wörter zu verlegen? Wie, wenn die Griechen gerade mitten in den Wörtern die Synkopen l i e b t e n — worüber wir später zur Sprache kommen werden — ist es da nicht offenbar, dass sie lange Noten, keine Pausen in ihrer Recitation hatten, und ebenso in ihren Melodien? Die Sache ist schon so über allem Zweifel erhaben, aber sie wird aufs neue und vollkommen bewiesen durch das Ethos, welches den Reihen eigen ist je nach den vorhandenen Synkopen. Darüber in den späteren Paragraphen.

Werfen wir nun aber einen Blick auf die Stellung der Töne in obigen beiden Tetrapodien! Aus ihnen erhalten verschiedene metrische Erscheinungen in der griechischen Poesie ein ganz neues unerwartetes Licht. Nicht, dass wir aus solchen Volksweisen auf antike Verhältnisse Schlüsse ziehen dürften, durch welche man zu wesentlichen oder auch nur secundären Umgestaltungen gelangte: dies wäre eine durchaus verwerfliche, unwissenschaftliche Methode. Wohl aber können wir Formen, die einmal als positive Facta vorliegen und auf einem g a n z a n d e r e n Wege mit Sicherheit erschlossen, äusserlich auch allgemein anerkannt sind, durch solche Vergleiche nicht selten v e r s t e h e n lernen. Doch zunächst habe

ich noch zu bemerken, dass jene Modulation Bülows durchaus die der ungeschulten Landleute in Mecklenburg überhaupt ist, und ohne Zweifel eine weite Verbreitung auch anderswo hat. Es lohnte sich, aus verschiedenen Gegenden genau zu verzeichnen, wozu aber viele Kräfte erforderlich sind.

Die Ordnung der Töne in der obigen Modulationsart ist nun folgende. Jeder der beiden Sätze schliesst im Grundtone, ausserdem aber beginnt damit je der zweite Takt. Der Auftakt, also der Anfang hat den anderen Ton des Accordes, nämlich die Terze. Aber auch der Aufschlag des zweiten Taktes hat diesen Ton; er ist also vollkommen dem Auftakte des ganzen Satzes gleichgestellt. Der erste und der dritte Takt dagegen stehen in der Secunde, d. h. der Quinte des Septimen-Accordes. Wie aber die Terze der significanteste Ton eines Accordes ist, so ist die Quinte derjenige, welcher durchgängig die reinste und mildeste Harmonie mit den einzelnen Tönen desselben bildet, weshalb man ihr auch den Namen Dominante gegeben hat. Es rührt dies bekanntlich von der Zahl der Schwingungen her, welche die einzelnen Töne in einer gegebenen Zeit machen. Das einfachste Verhältniss ist das der Octave zum Grundton = 1 : 2, weshalb die Consonanz beider Töne eine so vollkommene ist, dass man sie eher einen Gleichklang, als eine Harmonie zu nennen geneigt ist. Das nächste Verhältniss ist das der Quinte zum Grundtone, = 1 : 3. Hierauf folgt die Quarte, = 1 : 4; demgemäss harmoniren z. B. C und F sehr schön zusammen — aber freilich nicht in dem Accorde, worin C Grundton ist, weil F zur Terze und Quinte desselben Accordes ein zu fern liegendes Verhältniss hat und folglich mit diesen beiden Tönen nicht rein zusammenklingt; es tritt vielmehr als Quinte zum Grundtone F auf, neben dem Tone A als Terze. Es wird nicht nöthig sein, durch Rechnung die Gründe hierfür anzugeben: das Verhältniss ist jedem bekannt genug, der sich nur irgend mit Musik beschäftigt hat.

Das Wesen jener Modulationsweise ist unverkennbar. Der Auftakt, der immer eine Art Ermunterung ist, steht aus diesem Grunde in der Terze, dem höchsten der drei Töne. Der erste volle Takt steht in der Septimen-Dominante, ein Ton, der keinen befriedigenden Zusammenklang mit jener Terze macht, der deshalb auf eine Auflösung und harmonischen Abschluss hindrängt. Dieser

ist gefunden im Grundtone des Accordes, der den Haupttheil des zweiten Taktes bildet. Zugleich aber hat die Septimen-Dominante, welche zum Grundtone die Secunde ist, den Uebergang von der Terze zum Grundton vortrefflich vermittelt: sie liegt gerade in der Mitte zwischen jenen beiden Tönen, so dass die Stimme keinen Sprung in der Scala macht, sondern stufenweise zum Grundtone sinkt.

Nun beginnt derselbe Hergang noch einmal. Der Schluss des zweiten Taktes steht wie der Auftakt zum ersten in der Terze; der dritte Takt wie der erste in der Secunde; der schwere Theil des vierten Taktes wie der des zweiten im Grundtone. Wir sehen also, dass durch die Modulation die Tetrapodie gegliedert ist in zwei Hälften, die jede aus zwei Takten bestehen. Sehr bemerkenswerth aber ist, dass der Aufschlag des zweiten Taktes genau dem Auftakte des ganzen Satzes gleichgestellt ist, d. h. den höchsten und significantesten Ton erhält. Er wird also ohne Zweifel als Auftakt zu der folgenden „Dipodie“ betrachtet. Nun ist offenbar, und wir haben den Gegenstand bereits § 4 ausführlich erläutert, dass der Auftakt mehr Gewicht hat, als eine eigentliche Senkung im Takte; er lässt sich nimmermehr als blosser Nachklang des vorhergehenden starken Takttheiles auffassen (vgl. § 4, 4), und hier ausserdem erscheint er mit der höchsten Note versehen, die lebendig vorbereitet und in keinem Falle zu entbehren ist, da ohne sie keine Harmonie vorhanden wäre.

Wie nun, wenn plötzlich die griechische dipodische Gliederung in den choreïschen und logaödischen Weisen hierdurch ein neues Licht erhielte? Denken wir uns dieselben Tonreihen Sätzen gegeben wie

◡́ ⁝ — ◡ | — ◡́ | — ◡ | —, ◡́ ‖ — ◡ | — ◡́ | — ◡ | — ∧ ‖,

würden nicht die mit einem Accente bezeichneten Kürzen in einem wesentlich anderen Verhältnisse stehen, als die übrigen, unbezeichneten Kürzen? Ihnen würden die höchsten Noten zufallen, sie alle erschienen gleichmässig als Auftakte, theils der ganzen Sätze, theils je der zweiten Dipodie derselben. Wir müssten nun vermuthen, dass dieses Verhältniss auch nicht ohne Einfluss auf die metrische Bezeichnung bleiben konnte. Man könnte gar nicht anders denken, als dass diesen Noten eher kräftige Silben zufielen, als den übrigen Senkungen, die mit grösserem Rechte diesen Namen trugen.

Und siehe da: *es ist in der That ein Gesetz der griechischen Metrik, dass der Auftakt der choreïschen Reihen genau wie die „Senkungen" der zweiten (und auch der vierten) Takte irrationale Silben erhalten konnte*, d. h. *lange Silben statt der kurzen.* Auf diese Weise würde vollkommen klar, weshalb in rein choreïschen Reihen nicht die ersten, dritten, fünften Takte irrationale Silben dulden konnten. So kann also z. B. der Trimeter in der Form

> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖,

nimmermehr aber in der Form

◡ ⁝ — > | — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ∧ ‖,

eben so wenig als

> ⁝ — > | — > | — ◡ | — > | — > | — ∧ ‖

u. dgl. m. erscheinen.

Diese, bisher noch ganz unzulänglich erklärte, obgleich doch so ausserordentlich häufige Erscheinung wird ganz gewiss auf die Modulation zurückzuführen sein, und es ist gar nicht anders denkbar, als dass bei ihr jene drei erwähnten Töne in einer ähnlichen Weise angewandt wurden, als noch gegenwärtig in Volksweisen. Denn wie wollte man, bei einem so geringen Umfange der Scala, sich irgend ein anderes melodisch befriedigendes Verhältniss denken?

3. Es ist, um bei den Choreen noch etwas zu verweilen, ohne Zweifel nicht nothwendig, dass der Satz oder der Vers mit Auftakt beginne: auch ohne denselben würden die an den geraden Stellen stehenden Takte den Grundton im schweren, die Terz im leichten Theile erhalten können. So ist also die Form des trochäischen Tetrameters vollständig der des jambischen Trimeters analog,

— ◡ | — ≳ | — ◡ | — ≳ ‖ — ◡ | — ≳ | — ◡ | — ∧ ‖ wie
≳ ⁝ — ◡ | — ≳ | — ◡ | — ≳ | — ◡ | — ∧ ‖.

Da wir nun aber wiederholt darauf hingewiesen haben, dass in der Sprache den Vordersätzen höhere Noten gegeben werden, als den Nachsätzen, und da dasselbe Verhältniss im Verse stattfinden muss, der ja einer rhetorischen Periode aus Vorder- und Nachsatz parallel sein muss, so kann man, wenn überhaupt ein

solcher Unterschied in den Noten der beiden Sätze des Verses anzunehmen ist, nicht anders vermuthen, als dass eben der Vordersatz, der Regel nach, die höheren erhalten habe. Die höchsten Noten nun fanden wir in volksmässiger und gewiss sehr ursprünglicher Modulation in den Auftakten sowohl der ganzen Sätze und Verse, als der einzelnen Dipodien im Innern derselben, wo sie äusserlich als Senkungen des zweiten, vierten und sechsten Taktes erscheinen. Nun fanden wir, dass sprachlich dieses Verhältniss durch irrationale Silben einen Ausdruck fand; wir würden also aus ihnen auf höhere Noten, aus diesen wiederum auf irrationale Silben schliessen können. Im Tetrameter würden wir uns hieraus das Urtheil vorweg bilden, dass in ihm ursprünglich, als er noch melodisch modulirt wurde, die irrationalen Silben entweder nur in der ersten Tetrapodie vorhanden waren, oder hier doch entschieden häufiger vorkamen, als in der zweiten Tetrapodie. Suchen wir aber sogleich, ob das Vorurtheil Realität habe; nur Archilochos wird, als der älteste Schriftsteller, von welchem uns Tetrameter überkommen sind, entscheiden können. — Hier sind die grösseren Reste seiner Tetrameter sämmtlich — damit man nicht an eine geflissentliche Auswahl denke.

I. Ὦ λιπερνῆτες πολῖται, τἀμὰ δὴ ξυνίετε
ῥήματ'. —
II. Ἔα Πάρον καὶ σῦκα κεῖνα καὶ θαλάσσιον βίον. —
III. Ὡς Πανελλήνων ὀϊζὺς ἐς Θάσον συνέδραμεν. —
IV. 5 Μηδ' ὁ Ταντάλου λίθος
τῆσδ' ὑπὲρ νήσου κρεμάσθω. —
V. Γλαῦκ', ὅρα· βαθὺς γὰρ ἤδη κύμασιν ταράσσεται
πόντος, ἀμφὶ δ' ἄκρα Γυρέων ὀρθὸν ἵσταται νέφος,
σῆμα χειμῶνος· κιχάνει δ' ἐξ ἀελπτίης φόβος. —
VI. 10 Καὶ νέους θάρσυνε· νίκης δ' ἐν θεοῖσι πείρατα. —
VII. Τοῖς θεοῖς τιθεῖν ἅπαντα· πολλάκις γὰρ ἐκ κακῶν
ἄνδρας ὀρθοῦσιν μελαίνῃ κειμένους ἐπὶ χθονί,
πολλάκις δ' ἀνατρέπουσι καὶ μαλ' εὖ βεβηκότας
ὑπτίους κλίνουσ'· ἔπειτα πολλὰ γίγνεται κακά,
15 καὶ βίου χρήμῃ πλανᾶται καὶ νόου παρήορος. —
VIII. Οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον,
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,

ἀλλά μοι σμικρός τις εἴη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥοικός, ἀσφαλέως βεβηκὼς ποσσί, καρδίης πλέος. —
IX. 20 Ἑπτὰ γὰρ νεκρῶν πεσόντων, οὓς ἐμάρψαμεν ποσίν,
χίλιοι φονῆες ἐσμέν. —
X. Ἐρξίη, πῇ δηὖτ' ἄνολβος ἀθροΐζεται στρατός; —
XI. Ἔλπομαι, πολλοὺς μὲν αὐτῶν Σείριος καταυανεῖ,
25 ὀξὺς ἐλλάμπων. —
XII. Ἐρξίων, ἐτήτυμον γὰρ ξυνὸς ἀνθρώποις Ἄρης. —
XIII. Οὔ τις αἰδοῖος μετ' ἀστῶν καὶ [περίφημος] θανὼν
γίγνεται· χάριν δὲ μᾶλλον τοῦ ζοοῦ διώκομεν. —
XIV. Οὐ γὰρ ἐσθλὰ κατθανοῦσι κερτομέειν ἐπ' ἀνδράσιν. —
XV. 30 Ἓν δ' ἐπίσταμαι μέγα,
τὸν κακῶς με δρῶντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς. —
XVI. Θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
ἄνσχε, ἐμμενέως δ' ἀλέξευ προσβαλὼν ἐναντίον
στέρνον, ἐν δοκοῖσιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθείς
35 ἀσφαλέως· καὶ μήτε νικῶν ἀμφάδην ἀγάλλεο,
μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσὼν ὀδύρεο·
ἀλλὰ χαρτοῖσίν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
μὴ λίην· γίγνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει. —
XVII. Νῦν δὲ Λεώφιλός μὲν ἄρχει, Λεώφιλος δ' ἐπικρατεῖ,
40 Λεωφίλῳ δὲ πάντα κεῖται, Λεωφίλου δ' ἀκούεται. —
XVIII. Τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, Γλαῦκε, Λεπτίνεω πάι,
γίγνεται θνητοῖς, ὁκοίην Ζεὺς ἐπ' ἡμέρην ἄγῃ,
καὶ φρονεῦσι τοῖ', ὁκοίοις ἐγκυρέωσιν ἔργμασιν. —
XIX. Χρημάτων ἄελπτον οὐδέν ἐστιν οὐδ' ἀπώμοτον,
45 οὐδὲ θαυμάσιον, ἐπειδὴ Ζεὺς πατὴρ Ὀλυμπίων
ἐκ μεσημβρίης ἔθηκε νύκτ', ἀποκρύψας φάος
ἡλίου λάμποντος· λυγρὸν δ' ἦλθ' ἐπ' ἀνθρώπους δέος.
ἐκ δὲ τοῦ καὶ πιστὰ πάντα κἀπίελπτα γίγνεται
ἀνδράσιν· μηδεὶς ἔθ' ὑμῶν εἰσορῶν θαυμαζέτω,
50 μηδ' ὅταν δελφῖσι θῆρες ἀνταμείψωνται νομόν
ἐνάλιον, καί σφιν θαλάσσης ἠχέεντα κύματα
φίλτερ' ἠπείρου γένηται, τοῖσι δ' ἡδὺ ἦν ὄρος. —
XX. Κλῦθ' ἄναξ Ἥφαιστε καί μοι σύμμαχος γουνουμένῳ
ἵλαος γενοῦ, χαρίζευ δ' οἷάπερ χαρίζεαι. —
XXI. 55 Ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

Die erste Tetrapodie erscheint in der Form — ⏑ | — > | — ⏑ | — > ‖ 23 mal, nämlich V. 1. 4. 6. 9. 10. 12. 15. 18. 20. 24. 25. 27. 35. 36. 38. 41. 42. 47. 49. 51. 52. 53. 55; — in der Form — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖ 6 mal, nämlich V. 3. 14. 23. 37. 48. 50; — als — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — > ‖ 11 mal, und zwar V. 7. 8. 19. 28. 29. 33. 34. 39. 40. 43. 54; — endlich in der Form — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ 7 mal: V. 11. 13. 16. 17. 32. 44. 46.

Dagegen erscheint die zweite Tetrapodie in der Form — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 41 mal, V. 1. 3. 4. 5. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 19. 20. 23. 24. (27). 28. 29. 30. 32. 33 34. 35. 36. 37. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 48. 49. 51. 52. 54., aber in der Form — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ nur 10 mal, V. 18. 26. 31. 38. 46. 47. 50. 53. 55. 56.

Das Resultat ist, wenn wir nur je die zweiten Takte der beiden Tetrapodien vergleichen, da der vierte, indem jener am Schluss des Verses katalektisch ist, sich nicht zum Vergleiche eignet, ganz offensichtlich: In der ersten Tetrapodie finden wir den zweiten Takt 29 mal irrational; 22 mal rational, so dass er also noch etwas häufiger irrational als rational ist. In der zweiten Tetrapodie dagegen finden wir ihn 41 mal rational und nur 10 mal irrational, also 4 mal so oft das letztere als das erstere. Es ist völlig das Resultat, welches wir erwarteten! Ein Zufall kann in diesem Verhältnisse nicht erkannt werden, da es wunderbar wäre, wenn ein Verhältniss in etwa 51 ganzen Versen, unter denen keine Wahl getroffen war, sich so entschieden ausspräche. Wir haben oben übrigens einige Tribrachen nicht notirt; diese ändern ja nichts an dem Verhältnisse, da sie für reine Jamben stehen. Die zweite Tetrapodie von V. 27 haben wir, dem gewöhnlichen Vorkommen entsprechend, als rational notirt; denn das Wort περίφημος ist kritisch nicht zulässig, da die zweite Silbe in περί unmöglich lang sein kann.

Dieses Verhältniss der Irrationalität in der ersten und der zweiten Tetrapodie aber hatte natürlich seine Hauptbedeutung verloren zu einer Zeit, wo die recitative Poesie sich bereits scharf von der gesungenen, lyrischen Poesie getrennt hatte. Diese Trennung vollzog sich bald: die lyrischen Schöpfungen erhielten einen weit künstlicheren Tonsatz und dagegen hörte man mehr und mehr

auf, die recitativen Verse mit singender Modulation vorzutragen. Wir kommen auf den Gegenstand bald näher zu sprechen. Hier ist aber speciell vom Tetrameter zu erwähnen, dass er schon bei Solon, gemäss dem ganz declamatorischen Charakter seiner in dieser Versart verfassten Gedichte, nicht mehr jene metrische, mit der Modulation in Verbindung stehende Erscheinung zeigt; so viel sich aus den wenigen aufbewahrten Tetrametern des grossen Staatsmannes erkennen lässt, ist bei ihm kein wesentlicher Unterschied mehr in der metrischen Gestaltung des zweiten Taktes in der ersten und der zweiten Tetrapodie vorhanden. Vergleichen wir aber Schriftsteller, bei denen eine grössere Anzahl von Versen zur Verfügung steht, so dass nicht mehr an Zufall zu denken ist.

Bei Aeschylus ist das Verhältniss in den 102 Versen, Ag. 1649—1673, Pers. 155—175, 703—758 das folgende:

Der zweite Takt ist

in der ersten Tetrapodie		in der zweiten Tetrapodie	
irrational	rational	irrational	rational
58 mal	44 mal	46 mal	56 mal.

Bei Sophokles ist in 22 Versen, Phil. 1402—1407 und O. R. 1515—1530 der zweite Takt

in der ersten Tetrapodie		in der zweiten Tetrapodie	
irrational	rational	irrational	rational
12 mal	9 mal	10 mal	11 mal.

Bei Euripides wählen wir 78 Verse, Or. 729—806. Das Verhältniss ist:

in der ersten Tetrapodie wie 37 : 41,
in der zweiten Tetrapodie wie 35 : 43.

Endlich, von Aristophanes mögen verglichen werden 73 Verse, Nub. 575—594, 607—626 und 752—768, 785—800. Das Verhältniss ist:

in der ersten Tetrapodie wie 45 : 25,
in der zweiten Tetrapodie wie 37 : 36.

So viel also ist ersichtlich, dass die Irrationalität doch verhältnissmässig in der ersten Tetrapodie häufiger geblieben ist, als in der zweiten, und dies noch ziemlich merklich ist bei den älteren der erwähnten Dichter. Es ist aber nicht ohne Bedeutung, dass Euripides auch hierin die weniger gesetzmässige Form hat. Und soviel wird dann auch wieder aus der besprochenen Erscheinung klar, dass der Uebergang von der singenden Recitation zu der declamatorischen ein ganz allmäliger war.

4. Da die eben dargelegte Ansicht leicht als im Widerspruche befindlich mit der Leitf. p. 89 ausgesprochenen, „dass der erste Satz des Verses ursprünglich mehr irrationale Silben habe, als der zweite, wo man leichter zum Schluss eile“ — betrachtet werden könnte, so sind hier einige Andeutungen über die mehrfache Bedeutung der metrischen Formen nicht zu umgehen.

Denken wir einmal an einen Takt wie den gewöhnlichen (ruhigen) Dactylus. Betrachten wir einseitig, vom mathematischen Standpunkte, so wird schon das vollkommene Gleichgewicht in seinen beiden Theilen offenbar, denn ♩ = ♫. Als Rhythmus der Orchesis wird also dieser Takt zur Darstellung der ruhigen, sich gleichbleibenden, gemessen auf einander folgenden Bewegungen dienen. Dieselbe Bedeutung nun hat er in der Musik; denn da diese eigentlich zum Ausdrucke der Gefühle dient, welche die Bewegung oder etwa eine Handlung begleiten, auch hervorrufen, so muss sie eben der Bewegung analog sein. Der lebhaftere Takt fordert zu lebhafterer Bewegung auf, der ruhigere zu gemessenerer u. s. w. Aber auch so ist die Kette noch nicht erschöpft. Recitirt man den Text einer bestimmten Weise metrisch genau, mit Beobachtung der Icten und also nur mit umgeänderten Tönen, so wird, wenn auch in minderem Grade und in etwas anderer Weise, derselbe Effect erreicht werden. So bindet und vereinigt dieselbe Mathematik Bewegung, Musik und reinen Rhythmus, die insgesammt erscheinen als Ausdruck einer und derselben, dem Geiste entflossenen Idee.

Die Mittel aber, deren die Orchesis, die Musik an und für sich, und der reine Rhythmus, wie er im recitirten, auch wohl declamirten Gedichte hervortritt, sich bedienen, sind sehr verschiedene. Metrisch freilich wird das recitirte Gedicht mit dem

gesungenen stimmen: wo hier eine lange Note ist, da ist sie auch dort; der kyklische Dactylus ist sowohl eine Noten-, als eine Silbencombination; und man wird nur sagen können, dass bei der Recitation der relative Werth der Noten namentlich dann etwas verschoben wird, wenn der Vortrag in den declamatorischen übergehen beginnt; trotzdem stimmen die Takte in ihrem eigentlichen Wesen. Aber manches kann in der Recitation nicht so gut hervortreten, wie im Gesange, und in der Declamation wird bereits vieles verwischt, doch nicht immer, ohne dass ein Ersatz dafür gefunden wäre. Wenn nun z. B. in der dipodischen Gliederung der Choreen die irrationalen Stellen für die Musik den Sinn haben, dass sie Auftakte bilden, mit höheren oder wenigstens significanten Noten (wir fanden oben die Terze daselbst placirt), so erhält die einmal geschaffene metrische Form bei blosser Declamation einen neuen Sinn und behauptet sich eben dadurch auch in den Poesien, die nicht mehr zu singendem Vortrage oder reinem Gesange bestimmt sind. Einerseits nämlich trägt die gedehnte Silbe leichter einen kräftigen Ictus, erscheint schwerer als blosser Nachklang der vorhergegangenen Länge, und so erklärt sich der Gebrauch der irrationalen Arsen im logaödischen Masse, worüber Leitf. § 13 gesprochen ist. Andererseits aber erscheint ein Takt wie ‿ > in der Recitation und Declamation schwerer und gleichsam sedimentärer, als ein Takt wie — ◡, und daher behält er auch bei recitativen Choreen seine hergebrachte Stelle, als zweiter, vierter und sechster Takt, nie als erster, dritter und fünfter. Es sind solche choreïsche Verse Reihenfolgen von je zwei gekuppelten Takten, deren erster immer von beweglicher Natur ist, während der zweite beruhigt und abschliesst. Oder auch die Stimme wird, in manchen Fällen, das Verhältniss als Auftakt noch erkennen lassen, indem sie etwas lebhafter intonirt, so dass die Silbe wie eine Vorbereitung zur folgenden erscheint. Die Praxis wird verschieden sein, je nach der Bildung des Recitators, der entweder, wie in der classischen Zeit der Griechen, eine musikalische oder eine mehr rhetorische Ausbildung genossen hat. Ich habe Leitf. § 13 und 16 das letztere Verhältniss in den Vordergrund gestellt, da wenigstens für uns kein Grund vorliegt, in der Recitation auf den aller-ältesten Usus zurückzugehen. Endlich können dann noch die Silben — ◡ metrisch ganz anders behandelt werden, so dass

man die Noten ⌴ ◡ damit verbindet; so wird die Verbindung — ◡ — ≳ zur dorischen Dipodie ⌴ ◡ | — ≥ ‖, die aber trotzdem ihren Charakter bewahrt, indem auch hier der schwerere Takt dem beweglicheren folgt. Vgl. Leitf. § 12. Dergleichen verschiedene Function der (langen oder kurzen) Silben nun, statt zu irritiren, giebt uns nur sehr wichtige Fingerzeige für die Entwickelung der musikalischen und poetischen Bildung des griechischen Volkes.

5. Ich denke im Obigen eine neue und wohlbegründete Erklärung der dipodischen Eintheilung der Choreen und etwa auch der Logaöden, gegeben zu haben. Schon im Leitfaden, § 10, VII deutete ich darauf hin, dass die alten Metriker aus wesentlich verschiedener Veranlassung auch auf eine dipodische Eintheilung der Anapästen geführt wurden. Die Gründe, welche dort vorlagen, sind aus § 20 zu entnehmen. Hier aber ist noch Einiges über die Choreen nachzuholen.

Die Römer lassen die irrationalen Takte — abgesehen von den kyklischen Dactylen, die auch bei den Griechen beliebig stehen — an den ungeraden Stellen so gut als an den geraden zu. Wir können dies Verhältniss leicht im Anfange einer der Fabeln des Phädrus überblicken.

Ad rivum eundem lupus et agnus venerant
siti compulsi: superior stabat lupus,
longeque inferior agnus. Tunc fauce improba
latro incitatus jurgii causam intulit.
5 Cur, inquit, turbulentam fecisti mihi
istam bibenti? Laniger contra timens:
Qui possum, quaeso, facere, quod quereris, lupe?

> ⋮ — ◡ | — > | ◡ ◡ ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | ◡ ◡ ◡ | — > | — > | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
5 > ⋮ — > | — ◡ | — > | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | — > | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

Wir sehen hier nur eine Scheu, den vorletzten Takt irrational zu bilden: der kräftige Ausgang muss durch einen unmittelbar vorhergehenden leichten Takt gebührend markirt werden.

Trimeter nun wie diese, und so natürlich auch die gleich gebauten Tetrameter, sind nur äusserlich denen der Griechen ähnlich. Es sind Kunstproducte, denen das wahre innere Leben fehlt, Formen, die vom Auslande aufgenommen sind, ohne dass sie sich naturgemäss entwickelt haben. Wir sind bei der Herrschaft des Schematismus angelangt. Wären so die classischen Schöpfungen der griechischen Literatur gebildet, so wäre es schlechterdings unmöglich, aus ihnen Schlüsse auf das Wesen der poetischen Formen zu ziehen: man würde nicht einmal daran denken können, eine griechische Compositionslehre zu schreiben und müsste bei den Silbenregistrirungen der alten Metriker stehen bleiben. Die lateinischen Verse unterscheiden sich eigentlich sehr wenig von den heutigen deutschen.

Wenn nun, wie wir auf den ersten Blick erkennen, im lateinischen Trimeter keine dipodische Gliederung mehr vorhanden ist, so wird auch nicht an eine singende Modulation desselben mehr gedacht werden können; oder auch, der sprachliche Ausdruck blieb bei den Römern hinter dem wahren musikalischen Rhythmus zurück. Aber zu der letzteren Annahme ist kein Grund. Der Dialog der römischen Komödie ist so lebhaft, die Personen theilen sich so oft und an so beliebigen Stellen in die Trimeter, dass nicht mehr an eine singende Modulation derselben zu denken ist. Da nun aber doch eine bestimmte Tonfolge in rhythmischen Versen zu sehr in der Natur des Menschen begründet und schon aus den rhetorischen Sätzen überkommen ist, so werden wir berechtigt sein, auch im Trimeter zwei Haupticten anzunehmen, einen ersten, der mit einem hohen und einen zweiten, der mit einem tiefen Tone verbunden war:

> Ad rivum eundem lúpus et agnus veneránt,
> siti compulsi: súperior stabat lupùs.

Durch diese Icten erscheint der Vers als ein wohl gegliedertes Ganze mit angenehmem Tonfalle und es nimmt so auch der Trimeter theil an dem Wesen der übrigen recitativen Verse (Leitf. § 26), die sämmtlich aus je zwei Sätzen bestehen. Was über den Trimeter zu sagen ist, das gilt natürlich auch vom Choliamben. Ich habe diese Ansicht bereits am angeführten Orte im Leitfaden besprochen. Sie wird von der Cäsur gerade nicht vertheidigt;

aber hier gilt das zuerst von Lehrs beim Hexameter erkannte Gesetz, dass die Modulation die Gliederung erkennen lässt.

. Für ursprünglich könnte ein solches Verhältniss keineswegs gehalten werden, am allerwenigsten in der griechischen Poesie, die ja durch die Stellung der irrationalen Takte die dipodische Gliederung festgehalten hat. Aber mit dem Festhalten der äusseren Form ist keineswegs nothwendig das ihrer Bedeutung verbunden, eben so wenig in der Poesie, als in anderen Sachen. Ja in der Natur selbst treffen wir die Form nicht selten erstarrt, als einen blos äusseren Schmuck, ohne bestimmte Beziehung zu dem Organismus, dem sie angehört. Die Raupe hat Augen, ohne sehen zu können; und wenn man hier als blosse Vorbildung der Augen des künftigen Schmetterlinges auffassen will, so denke man nur an die Molche und die Käfer in den Höhlen von Krain, die nichts besitzen als die ganz zwecklosen Formen von Augen, mit denen sie durchaus nicht sehen können. Es ist also nicht so ganz unwahrscheinlich, dass auch bei den Griechen frühzeitig im Trimeter sich eine Betonung einstellte, die ihn den übrigen recitativen Metren ähnlich erscheinen liess. Uns Modernen wenigstens dünkt eine solche Betonung ganz allein natürlich, und es möchte wohl schwerlich jemand einen Vers anders als auf diese Weise recitiren gehört haben. Selbst alle diejenigen, welche bemüht sind, die alte dipodische Gliederung bis in die Neuzeit hineinzuschleppen, indem sie z. B. den Trimetern mit ängstlicher Genauigkeit in der römischen Komödie die herkömmlichen drei Accente zuertheilen, kümmern sich doch in der Praxis nicht im geringsten um ihre Gesetze. Sie würden vielleicht einem Anhänger ihrer Ansichten hell ins Gesicht lachen, wenn er dieselbe einmal in Praxi anwendete. Mag man nämlich höhere oder tiefere Noten geben: ganz gleich, sobald man sich die Trimeter beim Recitiren durch drei starke Icten in Dipodien zerlegt, kommt man zu einer für unser Ohr geradezu wunderbar klingenden Aussprache. Auch die sogenannten Cäsuren lassen sich nicht als Beweise für die entgegengesetzte Ansicht anführen. Wortschlüsse dienen nicht einzig dazu, die rhythmischen Abschnitte zu sondern, sondern sie folgen vielfältig sprachlichen Wohllautsgesetzen. Ich will nur erinnern an jene sogenannte 16te Cäsur des Hexameters, die mit dem Rhythmus nicht das geringste zu thun hat, dagegen, im sprachlichen Ausdrucke, namentlich bei den

Lateinern, nicht selten eine geradezu komische Wirkung hervorbringt:

Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus.

In anderen Fällen soll das Schlusswort auf diese Weise ganz besonders hervorgehoben werden; dem Rhythmus nach nämlich ohne Gewicht wird ihm nun gegen denselben ein starkes Gewicht beigelegt, wodurch es natürlich ganz besonders sich bemerkbar macht.

Dat latus, insequitur cumulo praeruptus aquae mons.
Virg. Aen. I, 105.

Illic ut perhibent aut intempesta silet nox.
id. Georg. I, 247.

Schon Hermann, elem. d. m., p. 242 sq., hat diese Bedeutung der Wortstellung erkannt, irrt aber wie gewöhnlich, indem er einen ganz neuen Rhythmus sich entstanden denkt. Wir werden diese Scheincäsuren ausführlich im vierten Bande der Kunstformen behandeln.

6. Wenn wir oben, Nr. 2 sq., die volksthümliche Modulation norddeutscher Bauern mit der bei den Griechen vermutheten verglichen und zu dem Resultate gelangten, dass ganz analoge Verhältnisse in beiden Vortragsarten vorlägen, so konnte doch ein bedeutender Unterschied zwischen denselben bei näherer Betrachtung auch nicht unentdeckt bleiben. In jener Modulation, welche wir die altsächsische nennen können, da sie sicher nicht der Neuzeit angehört, sehen wir nämlich jeden rhythmischen Satz als Einzelvers behandelt. Die beiden Reihen

— ⁝ — — | — — | — — | — und — ⁝ — — | — — | ⌴ | — ⩘ ‖

haben, trotzdem sie ohne Pause zu einem einzigen Verse verbunden sind,

— ⁝ — — | — — | — — | —, — ‖ — — | — — | ⌴ | — ⩘ ‖,

doch völlig gleiche Noten. So fehlte denn dieser Modulation eine Markirung und Unterscheidung des Vorder- und Nachsatzes, die bis auf den heutigen Tag sonst beim Vortrage, und sei er noch so rein declamatorisch, bewahrt ist. Das sehr wichtige Gesetz ist zuerst von K. Lehrs (N. J. f. Ph. 81, S. 527) erkannt und besprochen worden, und nutzlos ist Westphals Polemik dagegen

(Allgem. Metr., S. 209 sq.), der einzig an die mathematischen Verhältnisse denkend, sich zum musikalischen Verständnisse nicht zu erheben vermag.

Lehrs sagt, de Arist. stud. Hom., 2. Aufl., S. 410 sq., sehr schön:

„Dieselbe Modulation spielt eine wichtige Rolle, um zu erkennen, ob gemeint sei

Asien riss sie von Europen,
Doch die Liebe schreckt sie nicht.

oder

Asien riss sie von Europen, doch die Liebe schreckt sie nicht.

Das wäre doch ein schlimmer Leser, der den unverkennbaren Intentionen unserer Dichter, deren Erscheinung beim Vortrage sie voraussetzen, nicht nachzukommen wüsste, der nicht anders läse:

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer u. s. w.

und anders:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,

ja der, um bei Goethe zu bleiben, in der humoristischen Epistel:

Meine liebe Christel, heuer kriegst du zwar
Keine Festepistel, wie die letzte war,
Die ich dir vorm Jahre aus der See gesandt,
Denn dermalen fahre ich auf trocknem Land u. s. w.

nicht die lange epische Geschwätzigkeit zu hören gäbe — trotz der Beimischung der Binnenreime: obgleich der Regel nach der Reim eines der wichtigsten Zeichen ist, dass Verse gemeint sind und nicht Versglieder. Er kommt in der modernen Poesie als ein sehr wichtiges Erkennungszeichen hinzu zur Modulation, die sich weiter erstreckt als nur auf die oben besprochene Stelle der Cäsur (es ist die im Hexameter gemeint), die sich — man dürfte sagen, als eine erste Stufe des Singens — mit einer natürlichen Nothwendigkeit für gewisse Rhythmen einstellt. Selbst die Wirkung des stärkern Athems, mit welchem man in dem Gefühl, ein grösseres Ganze beherrschen zu müssen, den längern Vers anhebt, gibt eine andere Färbung und vibrirt vom Anstoss des Anfanges noch weiter fort. Ferner die Vortragspausen: denn im Allgemeinen ist es wahr, dass, auch wo der Versschluss keine taktische Pause aufweist, man

am Schlusse des Verses sich einer grössern Vortragspause bedient (wiewohl gehörige Modulation auch bei innerm Verhalt den Schein fern hält, dass man zu Ende sei)."

Der Vers nun, als selbständige Grösse aufgefasst, wird, wie mehrfach erwähnt, namentlich für die Haupt-Ictussilbe im Vordersatz eine hohe, für die im Nachsatze eine tiefe Note erfordern. Nun fällt, wie aus verschiedenen, später noch zu besprechenden Erscheinungen evident ist, in der Tetrapodie der Hauptictus im allgemeinen in den dritten Takt, also bei der obigen Modulation auf die Secunde; würde dieselbe Note im dritten Takte der beiden Tetrapodien des Verses stehen, so wäre er aber dadurch modulatorisch in zwei Einzelverse zerlegt, eine Betonung, die mit Recht und im Anschluss an das von Lehrs Gesagte zu verwerfen ist. Wir haben nun zunächst die Frage zu entscheiden, in welcher Tetrapodie des Tetrameters, auf den wir wiederholt zurückkommen, weil die Verhältnisse in ihm am durchsichtigsten sind, denn diese Tonhöhe zulässig bliebe, in welcher dagegen ein anderer Ton zu erwarten sei, entweder ein tieferer, oder ein höherer. Bei einem geringen Tonumfange, wie der obige von drei Tönen, ist unbedingt ein Schluss des ganzen Verses im Grundtone nothwendig; nur bei einer vollständigeren Scala mit noch höheren Tönen würde auch die Quinte schliessen können, wie sie in der That manche Volksweisen schliesst; selbst ein Schluss in der Terze wäre wenigstens denkbar. Wo aber diese der höchste Ton ist, da kann sie unmöglich die Melodie abschliessen. Die zweite Tetrapodie wird also, wenn wir die Normaltonart im Auge behalten, mit C schliessen müssen. Dann aber wird ihr dritter Takt wahrscheinlich die Secunde, D, die Dominante des Septimenaccordes enthalten, welche ohne Sprung zum Grundtone führt und zugleich, ihrem musikalischen Charakter nach, die Auflösung nothwendig macht. So hätten wir von beiden Tetrapodien den zweiten Theil der letzten bestimmt. Soll nun die erste Tetrapodie zu höheren Tönen steigen, wie die zweite, so wird man zunächst erwarten dürfen, dass sie, wie die Vordersätze in vielen von unseren Melodien, nicht im Grundton, sondern in der Terze schliesse. Hiermit wäre ein Doppelzweck vortrefflich erreicht: der erste Satz schlösse mit einem hohen Tone, der durch eine neue Spannung der Stimme hervorgebracht wird, folglich weniger abschliesst, als zu dem Folgenden

vorbereitet; zugleich aber wäre dies der significante Ton des Accordes, welcher, an der schweren Stelle placirt, der ganzen Reihe ihren Charakter aufdrückt. Offenbar würde aber trotzdem der erste Satz gegen den zweiten sich nicht genug hervorheben, wenn er sich durchaus nur in denselben drei Tönen bewegte. So ergibt sich als nothwendige Consequenz die Annahme einer Scala von vier Tönen, etwa C, D, E, F. Dies aber wäre ein Tetrachord, dessen Töne die Distanzen 1. 1. ½ haben. Und gerade mit einem solchen Tetrachord hat die griechische Musik begonnen, wie die einstimmige Ueberlieferung des Alterthums ist.

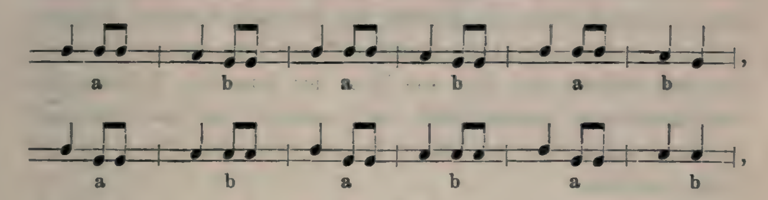
7. Werfen wir nun einen weiteren Blick auf die Entwickelung der griechischen Metra. Die beiden ältesten Versarten sind der dactylische Hexameter und der trochäische Tetrameter; Aristoteles berichtet von dem letzteren, dass er früher auch im Dialog des Dramas der herrschende Vers gewesen und erst allmälig vom jambischen Trimeter verdrängt sei. Wir haben also zwei Verse, die je aus zwei Sätzen bestehen. Da nun diese Verse ursprünglich ohne Zweifel nur singend recitirt wurden (man begleitete den Vortrag des Epos mit der Leier), so sehen wir, dass die griechische Musik bei naturgemässer Entwickelung nothwendig mit dem Tetrachord anfangen musste; wir erschlossen dieses selbständig von der Ueberlieferung theils aus analogen Erscheinungen in volksthümlicher Recitation, wie sie noch gegenwärtig stattfindet, theils aus den metrischen Erscheinungen in der ältesten Gestaltung des Tetrameters. Wir wollen nun zunächst prüfen, ob nicht auch im Hexameter sich metrische Eigenthümlichkeiten auffinden lassen, die den Schluss erlauben, sein erster Satz habe an den hervorragenden Stellen höhere Noten als der zweite gehabt. Dies würde dann wieder folgern lassen auf das Vorhandensein von vier Tönen in der Modulation, da mindestens drei im einzelnen Satze vorkommen müssen, soll derselbe überhaupt einen befriedigenden Tonfall haben, der vierte Ton aber nothwendig ist, um die Sätze gegen einander zu markiren.

Nirgends kann nun gerade das Dringende einer solchen Forderung deutlicher erkannt und bewiesen werden, als im Hexameter. Derselbe besteht aus zwei Tripodien — es ist also an keine dipodische Gliederung desselben zu denken. Wäre diese möglich, so würden je zwei Takte immer denselben Tonfall haben können, wie

wir oben in einer deutschen Weise sahen. Wir könnten also annehmen, dass nur zweierlei Notenverhältnisse im Hexameter herrschen: a, b; a, b; a, b. Keineswegs wäre freilich damit gesagt, dass die Takte a nur Noten von je einer Stufe gehabt hätten, ebenso die Takte b, etwa



vielmehr könnte auch ein Wechsel stattfinden wie



immer aber könnte man sich die Takte a und eben so die Takte b unter einander völlig gleich modulirt denken. Ganz anders ist aber das Verhältniss bei einer Eintheilung in Tripodien, d. h. a, b, c; a, b, c. Würden die Takte a und c gleiche Noten haben, so wäre der modulatorische Charakter des Verses ein auffälliges Hin- und Herschwanken, was mit dem Charakter des Hexameters in directem Widerspruche stände; wären aber je zwei aneinander stossende Takte gleich im Tonsatze, a und b, oder b und c, so würde dadurch eine ganz unerträgliche Gleichtönigkeit hervorgerufen werden, um so schlimmer, als der nächste Hexameter im wesentlichen oder genau dieselbe Gleichförmigkeit zeigt. So bleibt nichts anders übrig, als anzunehmen, dass jeder der drei Takte seine eignen Notenverhältnisse hatte. Offenbar aber sind hierzu, soll irgend Charakter in den Vortrag kommen, mehr Noten nothwendig, als bei zwei Takten; und nun kommt noch hinzu, dass die Dactylen meist dreisilbig sind, während die Choreen selten (im Tribrachys) die Zahl von zwei Silben überschreiten. In drei echten Dactylen sind also neun Silben, die ihre Töne beanspruchen, in zwei Choreen nur vier, also bei den ersteren mehr als die doppelte Anzahl von der bei den anderen. Wo also für vier Silben drei Töne genügen, da werden sie es schwerlich für neun Silben.

Hierzu kommt aber noch, dass der erste Satz des Hexameters nicht voll schliesst, also katalektisch ist, während der zweite mit Auftakt beginnt. Der Charakter der beiden Sätze also ist ein ganz verschiedener: der erste beginnt mit fallendem Takte, endet aber kräftig; der zweite beginnt umgekehrt mit einem steigenden Takte, endet aber ruhig und gemessen. Hiernach sollte man erwarten, dass der erste Satz mit fallenden Tönen beginne, mit einem hohen und kraftvollen ende, der zweite Satz umgekehrt mit hohen Noten anfange — die aber hinter jenem Schluss des ersten Satzes zurückstehen müssen — um mit tieferen Noten, nämlich dem vollen Grundtone der Stimme, die erwartete Senkung zu geben und auf das Ohr einen befriedigenden Eindruck zu machen. Schwerlich aber würden hier jene drei Töne der deutschen Volksmodulation ausreichend unterscheiden und variiren, so dass wir auch hierdurch mindestens auf einen Umfang von vier Tönen in der Scala kommen.

So gelangen wir überall zu demselben Resultat und auf die verschiedenste Weise: denn in der trochäischen Tetrapodie leiteten uns ganz andere metrische Erscheinungen, als im dactylischen Hexameter. Wir kommen nun aber zu einer ganz anderen Betrachtung. Wir fanden (Nr. 3), dass bei den späteren Dichtern nicht mehr die charakteristischen metrischen Unterschiede in den beiden Sätzen des Tetrameters beobachtet wurden, womit schon Solon den Anfang machte. Dies liesse darauf schliessen, dass die Modulation einseitiger geworden wäre, dass sie sich auf eine geringere Scala, etwa drei Töne beschränkte und die beiden Sätze des Tetrameters mit gleichen Noten modulirte, etwa wie es in der norddeutschen Volksweise geschieht. Und auf denselben Schluss kommen wir noch nothwendig auf zwei ganz verschiedenen anderen Wegen. Es entsteht nämlich nach dem trochäischen Tetrameter der jambische Trimeter. Dieser besteht nur aus Einem rhythmischen Satze, hat wie jener dipodische Gliederung und würde deshalb mit drei Noten sehr gut auskommen können. Ist auch diese Fortbildung der Poesie ein reiner Zufall? Gewiss nicht, vielmehr liegt darin eine sehr bedeutungsvolle historische Thatsache vor, die uns einen tiefen Blick thun lässt in die Entwickelung der Sprache einerseits, der Musik andererseits. Die letztere war freier geworden und hatte sich bereits zu sehr mannigfachen Formen entwickelt.

Es war das zweite Tetrachord hinzugekommen und somit die Scala zu einer vollen Octave vervollständigt. Wo Töne in so weiten Distanzen angewandt werden, da wird nicht mehr von einer singenden Recitation, sondern von einem wahren Gesange gesprochen werden können. Gleichzeitig sind die musikalischen Instrumente ausserordentlich vervollkommnet, und gerade ihre Anwendung, den Gesang gleichsam herausfordernd, treibt an, diesen immer mehr auszubilden. Ist es im wesentlichen doch auch jetzt noch so: während man in der Instrumentalmusik die Vocalmusik möglichst zu erreichen sucht, wird auch fortwährend die letztere noch nach der ersteren ausgebildet. Wiederum haben wir das Glück, in der Poesie der Griechen die Entwickelung der Musik verfolgen zu können.

Als nun kunstvollere musikalische Weisen erfunden waren, da wurde der Unterschied von dem alten Vortrage offenbar. Man fand bald wenig Geschmack mehr an dem stark modulirten Vortrage, sondern bediente sich entweder einer reicher entwickelten Melodie, oder trug bedeutend einfacher vor. Und dass das Letztere geschehen sei, darauf werden wir sogleich geführt, wenn wir den Charakter der Dichtungen betrachten. Die Tetrameter des Archilochus sind echt lyrische Ergüsse eines überströmenden Gefühles, Schilderungen voll Leben und Feuer, denen nur der strophische Bau fehlt, um mit vollem Rechte der eigentlich lyrischen Poesie gleichgestellt zu werden. Einen wie verschiedenen Zweck verfolgen die Tetrameter des Solon! Es sind politische Schriften, Vertheidigungsreden, Darstellungen von Staatsmaximen. Aus ihnen hat ein Demosthenes ohne Zweifel mehr lernen können, als ein Pindar. Und wiederum, bei Aeschylus, bei Sophokles, bei Aristophanes und Euripides stehen lebhafte Wechselgespräche in diesem Metrum. Ist nun für alle diese Zwecke eine stark singende Recitation zu erwarten? Nichts wäre zweckloser, ja zweckwidriger.

Damit wir aber vollkommen überzeugt werden von dem innigen Zusammenhange der poetischen Formen mit dem Inhalte der Rede, so verleugnet der Trimeter schon bei seinem ersten Auftreten nicht seine nahe an das Prosaische streifende Natur, die wir oben auf anderem Wege erschlossen haben. Derselbe Archilochos, der in Tetrametern noch auf fast lyrischer Stufe steht, schlägt in den Trimetern fast schon einen prosaischen Ton an. Er

erzählt, schildert, schilt, höhnt und disputirt fast wie ein Dichter der alten Komödie. Und den Charakter, welchen schon das Kind verrieth, behält es sein ganzes Leben hindurch bis in sein Greisenalter: von Simonides, dem Amorginer, Hipponax und Ananios an bis zu Menander und noch weiter, hat der Trimeter nicht seine Natur verleugnet.

8. Wir müssen nun einen hastigen Blick auf die weitere Entwickelung der griechischen Poesie bis zu den kunstvolleren lyrischen Formen werfen. Es wurde bereits besprochen, wie der rhythmische Satz, als Vordersatz eines Verses, eine andere Modulation haben musste, als wenn er einen selbständigen Vers bildete; nur im letzteren Falle war ein befriedigender Abschluss in der musikalischen Reihe zu erwarten, im ersteren brachte dieselbe erst der Nachsatz. Aber auch der Vers büsste bald seine volle Selbständigkeit ein. Trotz der Mannigfaltigkeit, die der heroische Hexameter erreichen konnte vermöge der wechselnden Stelle der Cäsur und der verschiedenen Form der Takte, genügte der weiter entwickelten Musik doch nicht mehr eine Wiederholung desselben in infinitum. Im Ganzen wird durch ihn doch immer, ob er nun mehr oder weniger aus dreisilbigen Takten (— ◡ ◡) bestehe, die ruhig fortschreitende Bewegung und Entwickelung dargestellt. Das passte ganz vorzüglich für das Epos, aber wenig zur Darstellung mannigfacher und zum Theil heftiger individueller Gefühle. Es entstand der „elegische Hexameter“,

— ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ || — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ ||,

in dessen beiden Katalexen Kraft, Festigkeit, Entschlossenheit, dann überhaupt alle heftigen Gefühle ausgedrückt werden. Für sich allein öfter wiederholt würde er eine grosse Unruhe und Unstetigkeit bezeichnen und deshalb in keiner Weise einen befriedigenden Eindruck hervorrufen. Denn eine gewisse Ruhe muss gleichsam über jede Kunst ausgegossen sein: der Ausdruck „plastische Ruhe“, vielfältig angewandt, ist keine blosse Redensart. Aber wechselnd mit dem heroischen Hexameter, dessen Taktmass und Ausdehnung er theilt, zu dem er also keinen krassen Gegensatz bildet, dient er, mit ihm zum sogenannten Distichon vereint, dazu, das schöne Gleichmass mitten in der starken Bewegung zur lebendigen Anschauung zu bringen. Im elegischen Masse, wie man das Distichon

auch specieller nennt, sind daher die feurigen Kriegslieder eines Tyrtäos und Kallinos geschrieben; aber auch die heftigen Klagelieder und gefühlsvollen Liebeslieder eines Mimnermos und die kräftigen Ermahnungen eines Solon sind in elegischen Weisen componirt, bis dieses Mass, erschöpft und überflügelt von kunstvolleren Strophen, endlich auch den Weg der übrigen Poesie geht, und in gnomischen Darstellungen und scherzhaften erotischen Erzählungen nahe an das Gebiet der gewöhnlichen prosaischen Rede hinanstreift.

Das Distichon ist für unseren gegenwärtigen Zweck äusserst lehrreich. Wir sehen, dass zwei Verse von verschiedenem Bau hier innig zu Einem Ganzen vereinigt sind. Dieses neue Ganze ist die rhythmische Periode. Wird sie blos metrisch sich als ein Ganzes offenbaren, ist nicht vielmehr auch zu erwarten, dass sie durch die Modulation als ein solches erscheine? Der einzelne Satz hat seine vollständig in sich abgeschlossene Tonreihe, sobald er für sich steht; er büsst an seiner Selbständigkeit ein, sobald er mit einem zweiten Satze zu einem Verse zusammentritt: in diesem aber muss durch eine mannigfaltigere Modulation das Verhältniss der beiden Sätze deutlich gemacht werden. Endlich ist nun auf das Bestimmteste zu erwarten, dass, wo zwei Verse und folglich vier Sätze zu einer einzigen Einheit verbunden sind, dieses Verhältniss sich ebenfalls in der Modulation offenbare. Es wird jetzt selbst der Umfang des Tetrachords überschritten werden müssen, und so kommen wir zur vollen Octave, dem griechischen Heptachord. Selbst bei gewöhnlicher, aber guter Declamation wird man noch durch den Tonfall das Verhältniss der beiden Verse zu einander deutlich machen; bei den Griechen aber war eine solche Praxis schlechterdings eine Naturnothwendigkeit. Doch hier eben zweigt sich auch, wie oben bemerkt, bereits die strenge Musik ab. Und dass sie sich ausgebildet hat, verräth sich in den kunstvolleren lyrischen Strophen, die wir sogleich in grosser Fülle dem Boden der Literatur entspriessen sehen.

9. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die Gesetze der Modulation auch in den künstlicheren Perioden noch verfolgen zu wollen. Wir vermögen nicht überall hierin eine strenge Gesetzlichkeit nachzuweisen — weil es eine solche gar nicht gab. Zur Zeit, als Pindar seine Epinikien dichtete, standen der voll entwickelte Gesang und die reine Recitation sich schon als zwei einander fremde

Gebräuche gegenüber. Freilich war keine so strenge Trennung vorhanden, wie wir sie kennen: aber genug, die Trennung war da. Will man also Gesetze und Regeln aufstellen, so hat man einerseits die volle Melodie wieder aus dem Texte hervorzuzaubern — eine reine Unmöglichkeit — andererseits die Mittel zu zeigen, wodurch man auch in den kunstvollsten und ausgedehntesten Perioden den Bau und Charakter derselben auf modulatorische Weise vollständig ins Bewusstsein brachte — und solche Mittel waren gar nicht vorhanden! Nur in voller Musik und zum Theil erst bei der lebendigen und anschaulichen Orchesis, welche diese begleitete, konnten die Perioden vollkommen ausgedrückt werden. Bei der Recitation aber trat nur die Eine Seite ins Bewusstsein, und es hing ohne Zweifel von der individuellen Geschicklichkeit wesentlich ab, in welchem Grade dieses geschah. Dass wir dies letztere noch eben so gut können wie die Alten, davon wird jeder, der die Compositionslehre mit Erfolg zum Gegenstande seines Studiums macht, sich überzeugen; die Regeln aber wird er eben auch sich wieder individuell zu bilden haben aus der gesammten Theorie und der damit verbundenen sorgfältigen Lectüre der Dichterwerke. Einige allgemeine Winke für die Recitation werden jedoch von Nutzen sein.

Es ist unmöglich, alle irgend schwierigeren Metra, so namentlich die Dochmien und die Päonen, auch die Jonici, Choriamben u. s. w. nur annähernd in dem ihnen zukommenden Mass und nach ihrem eigenthümlichen Ethos zu recitiren, ohne die Stimme zu einem halben Gesange zu erheben. Wenn in unserer materiellen und prosaischen Zeit uns eine solche Praxis entfremdet ist, so müssen wir doch bedenken, dass wir bei den alten Classikern uns in einer ganz eigenen Atmosphäre bewegen. Im Alterthume übte nicht nur der Rhythmus seine Herrschaft, sondern die Musik; und wollen wir auch nur halb die schönen überlieferten Texte verstehen, so dürfen wir nicht vergessen, dass der Dichter gar oft viel mehr von der Gewalt der Töne und des Rhythmus beherrscht wurde, als von einer schulgerechten Logik. Wir werden also schon uns etwas bequemen müssen, und gewiss, man kann nicht umhin, an dem zuerst fremd Gegenüberstehenden bald Freude und hohe Befriedigung zu empfinden, wann man in den Sinn der Formen eingedrungen ist. Man wird die einander respondirenden Sätze und

Verse auch in solchen Tonreihen moduliren, dass die Nachglieder den befriedigenden Abschluss der Vorderglieder bilden; in keinem Falle aber darf der Schluss der Periode den vollständigen Abschluss des ganzen Complexes verkennen lassen.

Nothwendig ist namentlich, dass man die langen Noten, ⌞ und ⌴, hinreichend lange forttönen lässt, so dass möglichst ohne Pausen die Takte voll werden.

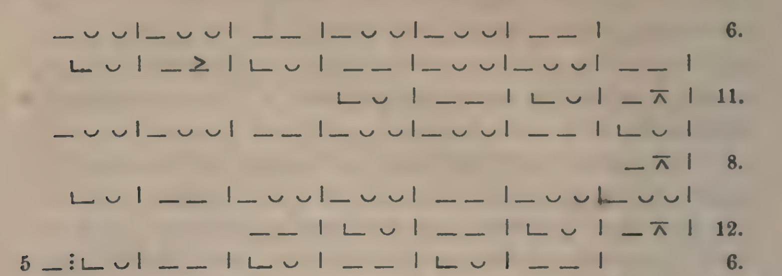
Im Uebrigen wird unsere Lehre von dem rhythmischen Charakter der verschiedenen Formen der Sätze weiteren Aufschluss geben, ebenso die Lehre vom Vers und der Periode. Auch von dem Wesen der zugehörigen Melodien lässt sich, wie wir sehen werden, nicht Weniges erkennen.

---

§ 14. Kriterien für den Umfang der Sätze.

1. Die ganze antike Rhythmik würde vollkommen in der Luft schweben, so lange man nicht bestimmte und sichere Kriterien für die Ausdehnung oder den Umfang der Sätze besässe. In der gleichen Ausdehnung der Takte kann, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, die Einheit einer Composition nicht gesucht werden, und ohne Einheit, d. h. strenge Ordnung, einem bestimmten Zwecke angepasst, ist eine Composition überhaupt keine Composition. Diese Ordnung aber wird mehr durch die rhythmischen Sätze, ihre Ausdehnung, Gruppirung und innere Bildung erreicht, als durch die Takte an und für sich. Wir erkannten sogar, § 12, dass die erste und ursprünglichste poetische Form der Parallelismus der Sätze ist, während erst später das Taktmass hinzutritt. Angenommen nun, dass durch Hiatus, gleichgültige Schlusssilbe (syllaba anceps) und vollen Wortschluss (τελεία λέξις, wobei auch noch Apostrophirung zulässig ist) immer sichere Kennzeichen für die Versschlüsse vorhanden seien, ebenso, dass die Anzahl und Form der Takte im Verse überall ohne weiteres erkannt werden könne, so dass also auch die metrische Ausdehnung der Verse sicher sei: so werden wir doch sogleich einsehen, dass mit dieser Kenntniss wenig oder nichts für das Verständniss der Compositionen

gewonnen sei. Ein Beispiel möge dies erläutern. Die Strophen bei Pind. Nem. IX zerfallen in folgende Takte und Verse:



Der erste und der fünfte Vers besteht, wie die rechts beigesetzten Zahlen zeigen, aus 6, der dritte aus 8, der zweite aus 11 und der vierte aus 12 Takten. Es ist offenbar, dass die Verse ihrem Umfange nach weder Gleichmass noch irgend eine Ordnung erkennen lassen. Beides muss in den Sätzen zu finden sein. Aber unmöglich können sie alle gleiche Ausdehnung haben, da die Verse durch keine einzige Zahl commensurabel sind; selbst eine Zerlegung in Dipodien würde bei Vers 2 nicht gelingen. Sobald nun erkannt ist, dass die anzunehmenden Sätze mindestens von zwei verschiedenen Ausdehnungen sein müssen, kommt man, wenn keine bestimmten Regeln für den Umfang der einzelnen Reihen vorhanden sind, in das Gebiet der unbeschränktesten Willkühr; man wird mit Leichtigkeit auf mehrere hundert Arten die vorliegende Strophe eintheilen können.

Nun erfahren wir zunächst von Aristoxenus, dass die Sätze genau die Gliederung haben müssen, welche den Takten eigen ist, d. h. sie können nur in Abschnitte zerlegt werden, welche sich wie 2:2, 2:1 oder 2:3 verhalten. Der grosse Rhythmiker unterscheidet deshalb nicht einmal durch eigene Ausdrücke: er nennt den Satz wie den Einzeltakt πούς. Hieraus ist wenigstens ersichtlich, dass wir in obiger Strophe keine 7- und 11-taktige Sätze annehmen dürfen, denn beide Zahlen lassen sich nicht nach obigen Proportionen zerlegen. Immer aber könnten wir noch an 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 8-, 9-, 10- und 12-taktige Sätze in obiger Strophe denken, so dass wir in der That der sicheren Erkenntniss kaum einen Schritt näher gekommen sind.

Ein neuer Lehrsatz aber bringt uns bedeutend weiter. Westphal hat (am besten in den Fragmenten der Rhythmiker, S. 120 sq.) aus Aristox. ap. Psell. 37, 18 und fragm. Parisin., p. 79, 20, Aristid., p. 52, 9 und Mart. Cap., p. 52 eine Tafel für den Umfang der Sätze zusammengestellt. Jene alten Rhythmiker lehren: *Bei gerader Gliederung können die Sätze nur bis zu 16 Moren* (d. h. kurzen Noten, entsprechend den kurzen Silben), *bei ungerader dagegen bis zu 18 und bei fünftheiliger bis zu 25 Moren ausgedehnt werden.*

Hiernach ist bei den $^{3}/_{8}$*-Takten* (Choreen und Logaöden) *eine Ausdehnung bis zur Hexapodie gestattet;* denn $6 \times {}^{3}/_{8} = {}^{18}/_{8}$, d. h. 18 Moren. Es sind also hier Dipodien, Tripodien, Pentapodien und Hexapodien zulässig.

Bei den $^{2}/_{4}$*- und* $^{4}/_{8}$*-Takten* (Dactylen und Spondeen beider Arten und Anapästen) *erstreckt sich die Ausdehnung bis zur Pentapodie.* Die Hexapodie ist ausgeschlossen, da sie nur eine gerade oder ungerade Gliederung zulässt, keine fünftheilige, bei welcher allein die Ausdehnung von mehr als 20 Moren zulässig ist.

Bei den $^{5}/_{8}$*-Takten* (Päonen und Bacchien) *sind Dipodien, Tripodien und Pentapodien zulässig, aber keine Tetrapodien und Hexapodien.* Die letzteren nämlich würden das überhaupt gestattete Mass (durch ihre 30 Moren) überschreiten, und die ersteren, nur gerade zu zerlegen in 10 + 10 Moren, d. i. 2 + 2 Takte, den für die gerade Gliederung gestatteten Umfang.

Die $^{3}/_{4}$*- und* $^{6}/_{8}$*-Takte* (Jonici, Choriamben und Dichoreen) *können nur als Dipodien und Tripodien auftreten.*

Diese alte Theorie, auf Nem. IX angewandt, lässt nun sogleich erkennen, dass wir nicht anders, als in 2-, 3-, 4- und 5-taktige Sätze eintheilen können. Aber eine wie ungeheure Menge von Eintheilungen ist auch so noch in der gar nicht so grossen Strophe zulässig! Wir begreifen ohne weiteres, dass wir mit diesen rein mathematischen Regeln zu keinem bestimmten Ziele kommen können, dass die Grenze des Möglichen und Gestatteten noch immer ungeheuer weit geblieben ist. Die alte Metrik hat nicht vermocht, in diesem Labyrinthe den Ariadnefaden an die Hand zu geben; eben so wenig Hülfe ist von der neueren Metrik

zu erwarten. Trotzdem vermögen wir in fast allen Fällen aus unzweideutigen und vielseitigen Zeichen die sicherste Auskunft zu erhalten. Ehe wir aber jene reichen Hülfsmittel erforschen, wird es von Nutzen sein, den Werth und Gehalt der obigen überlieferten Theorien zu prüfen.

2. Diese Theorien nämlich erscheinen, von einer Seite betrachtet, als sehr wahrscheinlich, von der andern Seite dagegen als ziemlich gehaltlos und nichtig. Psellus gibt als Grund für die geringe Ausdehnung gerade gegliederter Sätze, für die grössere der ungerade und die noch grössere der hemiolisch (fünftheilig) gegliederten Sätze die bei jeder Gliederungsart herrschenden Ictusverhältnisse an. Nach ihm haben gerade gegliederte Sätze nur zwei Satzicten, einen starken und einen schwachen. Darnach ist z. B. die dactylische Tetrapodie zu intoniren

⁚— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ·— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖ oder ·— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⁚— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖,
— ⏑ ⏑ | ⁚— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ·— ⏑ ⏑ ‖ oder — ⏑ ⏑ | ·— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⁚— ⏑ ⏑ ‖.

Bei ungerade gegliederten Sätzen sind dagegen 3 Icten, z. B.

⁝— ⏑ | ⁚— ⏑ | ·— ⏑ ‖,
⁝— ⏑ — ⏑ | ⁚— ⏑ — ⏑ | ·— ⏑ — ⏑ ‖

(wobei ebenfalls die Icten wieder verschieden stehen können), und bei 5-theiligen Sätzen 4 Icten, z. B.

·— ⏑ ⏑ | ⁝— ⏑ ⏑ | ⁚— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⁚— — ‖,

oder in irgend anderer Stellung. Diese Ictenverhältnisse sind im allgemeinen höchst wahrscheinlich. Ganz gewiss wird man z. B. die Tetrapodie so intoniren, dass man die eine Hälfte gegen die andere hervorhebt, was nur mit 2 Icten geschehen kann, die der obigen Regel entsprechen. Bei ungerader Gliederung dagegen, wobei immer Dreitheiligkeit vorhanden ist ($1 + 1 + 1 = 3$ oder $2 + 2 + 2 = 6$ eigentlich eben so richtig als $2 + 1 = 3$ und $4 + 2 = 6$, wie die Alten die Gliederung annahmen), wird man nicht umhin können, die drei Theile durch Icten gegen einander hervorzuheben. So ist es auch wahrscheinlich, dass die Pentapodie eine noch reichere Intonation erhalte, und es steht nichts entgegen, die 4 Icten der alten Rhythmiker in ihr anzunehmen. Wir werden sogar im Bau der einzelnen Sätze in vielen Fällen ganz sichere Kennzeichen für obige Intonationsverhältnisse auffinden, ob-

gleich in anderen auch die Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der Regel offenbar wird.

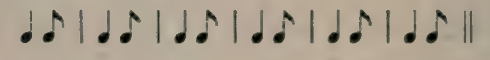
Betrachten wir nun aber einen Haupteinwurf gegen obige Regel für die höchste Ausdehnung, die den einzelnen Taktarten zukommt. Die dactylische Hexapodie wird verworfen, weil sie auf 24 Moren sich belaufen würde; die choreïsche dagegen, welche nur eine Zeitdauer von 18 Moren hat, anerkannt. Diese Moren aber, welche wir als Achtelnoten bezeichnen und welche sprachlich als kurze Silben erscheinen, haben natürlich bei verschiedenem Tempo einen sehr verschiedenen Zeitwerth. Eine Tetrapodie aus ruhigen Dactylen wird mindestens dieselbe Zeit zum Vortrage erfordern, welche bei einer concitirten Hexapodie verfliessen würde. Aus welchem Grunde soll nun die letztere nicht vorkommen können? Die Zeit des Vortrages kann jedenfalls, wie diese einfache Betrachtung zeigt, nicht massgebend sein. Es steht ja gar nichts entgegen, dieselbe Melodie erst langsam, ein zweites Mal doppelt so schnell vorzutragen: und das Tempo wird dabei nichts an ihrer Gliederung ändern: Tetrapodien sind in beiden Fällen Tetrapodien u. s. w. Auch wenn wir zugeben, dass das Tempo bei den einzelnen Taktarten nicht bedeutend variiren könne, so ist doch in jedem Falle evident, dass eine concitirte dactylische Hexapodie kaum oder gar nicht eine choreïsche Hexapodie, die nicht allzu schnell vorgetragen wird, an Zeitraum übertreffen könne. Und noch weniger begreift man, wie für concitirte Dactylen, ruhige Dactylen und die äusserst langsamen Spondeen ein und dasselbe Gesetz gelten könne. So nützen uns denn alle Redensarten der Alten, wenn sie z. B. angeben, dass die Sätze ihre bestimmte Ausdehnung nicht überschreiten können, weil sie dann dem Gefühle nicht mehr als Einheiten erscheinen würden, sehr wenig; wir müssen entweder Gründe hören, die einen sichereren Halt geben, als der unzuverlässige Massstab der Moren (χρόνοι πρῶτοι), oder die obigen Regeln sind einfach verkehrt.

Glücklicherweise sind wir hier im Stande, zu den positivsten Resultaten zu gelangen. Die oben angegebenen Grenzen haben Realität. Die alten Metriker haben Texte in Händen gehabt, in welchen die rhythmischen Sätze als solche durch die Schreibart (in einzelnen Linien) oder durch sonstige Abzeichen zu erkennen waren; nur die Gründe hierfür, welche sie sich selbst erdacht,

sind unzulänglich und müssen durch neue ersetzt werden. Wir werden auf musikalischem Wege zu denselben Resultaten gelangen und überhaupt durch alle die Mittel, auf welche § 11, 2 hingedeutet wurde. Hier aber gehen wir zunächst nur auf die Kriterien für die grösstmögliche Ausdehnung der Reihen ein, um das Gebiet in den folgenden Specialuntersuchungen im voraus fester abzugrenzen und einzuschränken. Ebenso sind die wichtigsten allgemeinen Kennzeichen für die Constituirung bestimmter Sätze anzugeben, die innerhalb des grösstmöglichsten Umfanges angenommen werden dürfen. Das Genauere dann ist § 18—26 für die einzelnen Taktarten nachzusehen.

3. Hexapodien sind, nach obigen Theorien nur beim $^3/_8$-Takte zulässig, sie fehlen schon beim $^4/_8$- und $^2/_4$-Takte, ebenso bei den $^5/_8$- und $^6/_8$-Takten. Wir werden nun nachweisen, dass sie auch beim $^3/_8$-Takte nur in ganz bestimmten Formen, die eine allgemeine Gesetzlichkeit erkennen lassen, vorkommen, dass aber andere Formen derselben auch bei den Choreen und Logaöden ausgeschlossen sind. Hieraus werden wir dann sogleich erkennen, dass bei den geraden Takten schwerlich an ein Vorkommen der Hexapodien zu denken sei.

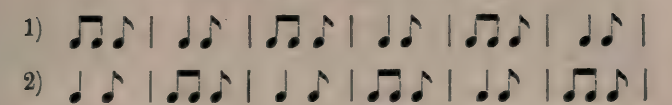
Nehmen wir eine Reihe von sechs fallenden choreïschen Takten in der gewöhnlichen Form F (§ 9, 2),



oder

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ||.

Die Bildung ist so regelmässig wie nur möglich: ein Takt ist genau dem anderen Takte, eine Dipodie der anderen Dipodie gleich. Und doch, dieser Satz kommt in der ganzen lyrischen Literatur der Griechen auch nicht ein einziges Mal vor! Was ist der Grund? Gerade die allzu grosse formelle Regelmässigkeit. Sechsmal genau dieselbe Bewegung, das ginge schon; aber sechsmal dieselbe fallende Bewegung: das gäbe ein Bild der stufenweis fortschreitenden Ermattung, während doch gerade im Allgemeinen durch die rhythmischen Reihen die Bewegung und das Leben gemalt werden sollen. Die Reihe wird wenig verbessert durch die Taktform B, die wir uns besonders auf zwei Arten eingemischt denken können:



Bei der ersten Art würde dem beweglicheren Takte in jeder Dipodie der ruhige folgen — eine ansprechende Ordnung, die aber, drei mal in Einem Satze vorhanden, ebenfalls ermüden müsste. Im Tribrachys ist keine Kraft (vgl. die Classificirung § 9, 2), er ist beweglich, aber in der That viel kraftloser als die Stammform des Choreus (F). Beweglichkeit ohne Kraft aber kann nicht lange anhalten, oder sie geht geradezu in ein mattes Vibriren über. Noch weniger befriedigt die zweite Art, wo auf den kräftigen Takt jedesmal der matte und obendrein bewegliche folgt, während doch im Rhythmus eines Satzes die Bewegung zum befriedigenden Abschluss kommen soll.

4. Suchen wir nun Corrective der oben besprochenen Reihe! Würde man ihr Takte beimischen, die nicht nur mehr Beweglichkeit als Form F hätten, sondern zugleich auch nicht einer kräftigen Intonation in ihrer Thesissilbe entbehrten, so würde durch diese ohne Zweifel mehr Leben in die Reihe kommen, und so die Länge derselben keinen unbefriedigenden Eindruck machen. Eine solche Form aber wäre log. C, durch deren Beimischung die Reihe in die lebhaftere logaödische Weise fortgerissen wäre. Pindar hat durch dieses unscheinbare Mittel die voll auslautende Hexapodie zu ermöglichen verstanden; wir finden Nem. III, Ep. V. 1



d. i. —⏑⏑ | — ⏑ | —⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖.

Der Wechsel der Formen C und F ist so zweckentsprechend wie möglich. Die Gliederung der Hexapodie in ihre drei Dipodien ist mit Leichtigkeit zu erkennen. Die erste derselben beginnt „lebhaft“ (vgl. § 9, 2), d. h. ihr Anfangstakt ist zugleich lebhaft und kräftig und hat, vermöge ihres zweiten Taktes, einen ruhigen Ausgang; ebenso ist die zweite gebaut; aber die dritte, welche den ganzen Satz abschliessen soll, darf diesen Contrast nicht wiederholen: sie beginnt gleich mit dem ruhigen Takte, endet mit demselben und schliesst so nicht nur den lebhaften Rhythmus der

ganzen Reihe zu voller Befriedigung ab, sondern hebt auch die Einförmigkeit auf, welche entstehen würde, wenn alle drei Dipodien vollkommen gleich gebaut wären. (Pyth. VII, Ep. V. 4 hat

—◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ||

keinen dieser Anschauung widersprechenden Bau, da die ganze Reihe katalektisch endet. In anderen Hexapodien treten noch weitere Umgestaltungen hinzu; wir bitten aber unsere Leser, vorläufig nur die hier angeführten Formen ins Auge zu fassen. Die andern finden später ihre Erledigung.)

Ein einfacheres Mittel, der Reihe mehr Leben zu geben, besteht darin, sie mit steigenden Takten beginnen, mit fallenden schliessen zu lassen. Auf diese Weise kommt vortrefflich zur Darstellung, wie die frei und frisch beginnende Bewegung ihren Zielpunkt erreicht und hier zum Abschlusse kommt. So finden wir in der That bei Aeschylus:

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ || Cho. III, Str. β, V. 1.
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ || Ag. II, Ep. V. 11.

An beiden Stellen ist keine Eintheilung in andere Sätze möglich, wie jeder schon durch einen flüchtigen Blick auf den Text erkennen wird. Cho. III folgt sogleich eine eigenthümliche, ebenfalls voll schliessende Hexapodie, die wir später als „Uebergangsthema“ (wie sie auch dort gebraucht ist) kennen lernen werden, und zu welcher nun die oben angegebene Reihe auch ihrerseits auf das Beste überleitet. Dann Ag. II steht die angezogene Reihe als Mittelspiel zwischen zwei wohlgegliederten Versen, die sogleich beweisen, dass eine andere Eintheilung ein Unding sei. Wie wunderbar nun! Zwei Sätze, welche den Metrikern anstössig sein müssen, weil sie mit der einen Silbe nicht zu bleiben wissen, so dass sie dieselben zwar gestatten, aber als Ausnahmen verzeichnen, gelten uns für formenschön, und ihr Vorkommen ist unzweifelhaft (so wie das vieler analoger Sätze). Umgekehrt aber, die für Metriker tadellose Reihe

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ||

gilt uns für unschön — und die ganze Gräcität hat in der That keinen Beleg für sie!

Drittens aber, wenn der Schluss eines Satzes oder Verses katalektisch ist (bei Choreen und Logaöden ∟ oder — ∧), so liegt

darin der Charakter des festen und bestimmten ausgedrückt. Bei der Notenfolge

♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ ||

verfliesst alles in einem so gleichförmigen Flusse, dass man bei einer so grossen Ausdehnung fast schliessen müsste, es gehe in infinitum fort; man merkt gar keine bestimmte Grenze. Aber die Reihe

♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩. || oder | ♩𝄾 ||,

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ || und — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

ist deutlich und scharf abgeschnitten. Und ausserdem ist in der Form der drei Dipodien so ein erheblicher Unterschied entstanden: zwei ruhig verlaufende, eine scharf abgeschnittene: wo ist da die ermüdende Gleichförmigkeit geblieben? So finden wir denn in der That die katalektische Hexapodie, wenn auch selten, ohne Wechsel der inneren Taktformen, als Vers angewandt

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ || Sept. III, Str. γ, V. 7. 11.

Dann tritt sie mit Tribrachen auf,

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ || Prom. V, Ep. V. 4.

Natürlich sind die Formen der Hexapodie, in welcher mehrere der oben besprochenen Erscheinungen vorkommen, um so mehr von einer ermüdenden Gleichförmigkeit entfernt, und man muss erwarten, dass sie um so häufiger angewandt werden. Das geschieht in der That, und aus diesem Grunde ist kein rhythmischer Satz häufiger als der sogenannte jambische Trimeter,

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||,

welcher zu gleicher Zeit steigende Takte hat und katalektisch ist. Andere Formen sind § 18 und § 22 verzeichnet.

Nun ist noch besonders zu erwähnen, dass synkopirte Takte mitten im Satze, abgesehen von dem verschiedenen Charakter, den sie ihm aufdrücken, je nach ihrer Stellung (§ 18), jedenfalls demselben ein Gepräge der Kraft verleihen und ihm entschieden die ermüdende Gleichförmigkeit benehmen. Daher sind Hexapodien wie

— ◡ | └┘ | — ◡ | — ◡ | └┘ | — ∧ ||, ◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | └┘ | — ◡ | — ∧ ||,

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | └┘ | — ∧ ||

so häufig und ebenso die ihnen entsprechenden logaödischen Sätze.

Fassen wir nun zusammen, so lautet die eben so sehr aus dem praktischen Vorkommen abstrahirte, als von allgemeiner Theorie aus gewonnene Regel:

Die Hexapodie ist nur zulässig,

1) wenn kyklische Dactylen mit den Choreen wechseln,

2) wenn Auftakt vorhanden ist,

3) bei katalektischem Schlusse,

4) bei Vorhandensein synkopirter Takte in ihrem Innern.

Mit andern Worten, sie kommt nicht vor als einseitig aus den Taktformen F oder B oder beiden neben einander bestehend; zu diesen Takten muss nothwendig noch die Form C oder G oder beide zusammen treten.

5. Uebergehen wir nun die Pentapodie, da sie bei Choreen selten ist, weshalb auch leicht Formen nicht überliefert sein können, die dennoch gestattet waren, und gehen zur choreïschen Tetrapodie über. Sie ist akatalektisch zwar nicht häufig, doch kommt sie ohne irgend eine Variation bei Aeschylus vor als selbständiger Vers Ag. IV, β, V. 4; Sept. III, γ, V. 8; Prom. II, β, V. 1. 2. 3 und als Vordersatz eines Verses sicher Sept. VII, α, V. 1 und VIII, α, V. 2, während Ag. I, γ, V. 5 die Cäsur zeigt, dass die letzte Kürze Auftakt zum folgenden Satze ist:

— ◡ | — ◡ | — ◡ | —, ◡ || └┘ | └┘ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||.

Was also bei der Hexapodie als unschön gelten musste und deshalb nicht gestattet war, das ist bei der Tetrapodie, eben wegen ihres geringeren Umfanges, ganz unbedenklich. Der Umfang aber ist keine bestimmte Zeitgrösse: er ist bei verschiedenem Tempo ein ganz verschiedener. Doch das ändert gar nichts an dem Verhältnisse der Takte. Ob man die Hexapodie wie gewöhnlich recitire, oder sehr rasch: immer würde der sechsmal wiederholte, nicht wesentlich veränderte Takt etwas Ermüdendes mit sich bringen und nicht mehr das Bild einer wohl gegliederten Zeitgrösse gewähren. Nur aus diesem Grunde kann sie dagegen angewandt

werden mit variirten Takten. Bei der Tetrapodie ist diese Variation, wegen des geringeren Umfanges, d. h. der seltneren Wiederholung, nicht nöthig.

Betrachten wir nun die Schlüsse, welche aus Obigem sich auf die $^2/_4$- und $^4/_8$-Takte ergeben. Wir haben § 9, 2 den Proceleusmaticus als dact. A, — ⏑ ⏑ als dact. B, ⏗ ⏑ als D und — — als F bezeichnet, so dass als parallel anerkannt werden müssen

	beim $^2/_4$- und $^4/_8$-Takte		beim $^3/_8$-Takte
A	⏑ ⏑ ⏑ ⏑	. . . .	(fehlt.)
B	— ⏑ ⏑	. . . .	— ⏑
C	(fehlt.)	. . . .	~⏑ ⏑
D	⏗ ⏑	. . . .	— ⏖
F	— —	. . . .	— ⏑

Dass diese Stufen sich entsprechen, geht, wie wir sehen werden, aus der Lehre von dem Charakter der einzelnen Formen der Sätze unzweifelhaft hervor; nur muss man nicht daran denken, dass die gleichnamigen Formen bei ihren Taktarten völlig dieselbe Rolle spielen.

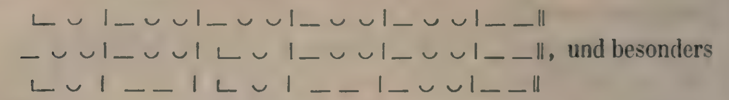
Vergleicht man Reihen wie

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ und
— | — — | — — | — — | — — | — — ‖,

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ und
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖

mit einander, so wird man sogleich erkennen, dass die dem geraden Taktgenus angehörenden beiden Reihen, sieht man nur auf die Gliederung der Takte, noch viel einförmiger sind, als die choreischen. In diesen letzteren wechselt doch fortwährend ein langer und ein kurzer Takttheil; in den ersteren sind die beiden Takttheile gleich gross. Folglich könnte bei ihnen die unvariirte Hexapodie nach allen Gesetzen des rhythmischen Wohlklanges, wie die Griechen sie ausgebildet haben, nicht vorkommen. Dass die Form A der Reihe grösseres Leben gäbe, ist nicht anzunehmen: es ist gerade in einem aus lauter Kürzen bestehenden Takte zu wenig Kraft, als dass er eine sonst zu unbeholfene Reihe stützen könnte. Da nun ein Takt C im geraden Taktgenus fehlt, so

könnte man denken, dass D seine Stelle zu vertreten befähigt wäre, und deshalb Hexapodien wie



und besonders

einen befriedigenden Rhythmus bildeten und folglich ihrer Anwendung in der Musik und Poesie nichts im Wege stände. Allerdings ist die Form D „rasch und kräftig“, und sie gibt der Reihe mehr Leben und Bewegung; dazu ist der Wechsel von Takten wie ♩. ♪ und ♩ ♩ für das Ohr sehr ansprechend und es würde wohl eher die dipodische Zusammenfassung ♩. ♪ | ♩ ♩ | dreimal in einem Satze stehen können, als die allzu gleichmässigen Gruppen

♩ ♩ | ♩ ♩ |, ♩ ♫ | ♩ ♫ | und ♩ ♫ | ♩ ♩ |,

wo die Takte mindestens immer auf dieselbe Art zerlegt sind (in 2 + 2 Moren). Und doch ist die Form D nicht befähigt, eine so lange Reihe zu stützen. Sie ist doch nicht lebhaft genug in Verhältniss zu C, wo die lange Thesis corripirt wird und man also mit einem raschen Sprunge gleichsam weiter kommt. Hier umgekehrt muss man die Hebung um die Hälfte länger anhalten, als gewöhnlich; wäre hierdurch nun der ganze Takt voll, wie bei derselben Ausdehnung der Länge unter Choreen (⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ u. dgl.) der Fall ist, so würde der feste Schluss, im 2., 4. oder 6. Takte zu erwarten, die Reihe deutlich gliedern und somit ihr die ermüdende Länge rauben. Aber es ist umgekehrt: der Takt ist trotz der Länge der einen Note nicht zu Ende, es folgt noch eine sehr unbedeutende, und diese verursacht, dass der Takt, statt einen ganzen Satz abschliessen zu können oder mindestens befähigt zu sein, den letzteren in deutliche Abschnitte zu zerlegen, umgekehrt gerade an solchen Stellen nicht stehen darf. Die dorische Dipodie — — | ⊔ ⏑ ‖ und Tetrapodie — — | ⊔ ⏑ | — — | ⊔ ⏑ ‖ kommt überhaupt nie vor (Leitf. § 12).

Ferner ist, nach § 15, 4 „hypermetrische“ Bildung wenigstens der Verse beim geraden Takte meist nicht zulässig, so dass auch aus diesem Grunde die dactylische oder spondeïsche Hexapodie nicht gestützt werden könnte. Es bleiben als Mittel hierzu folglich nur die Katalexis und die Synkope im Innern

nach. Aber nun machen sich folgende Bedenken gegen irgend welche Formen der dactylischen oder spondeïschen (auch anapästischen) Hexapodie ganz allgemein geltend:

1) Soll der Satz durch zu viele Variationen nicht ganz und gar seinen eigenthümlichen Charakter einbüssen, so wird er trotz Synkopen u. s. w. eben als ein solcher im geraden Taktgenus immer noch viel zu bewegungslos erscheinen.

2) Hierzu kommt die Zeitausdehnung desselben. Auch die allerconcitirtesten Dactylen sind immer noch ein länger dauernder Takt, als Choreen oder Logaöden in raschem Tempo, so dass sich auch hier die Zeitdauer wie 4 : 3 verhalten muss. Dann aber haben die meisten geraden Takte gerade ein sehr langsames Tempo, ja das allerlangsamste, welches überhaupt in der Musik vorhanden ist.

Aus allen diesen Einzelheiten ergibt sich, dass dactylische, spondeïsche oder anapästische Hexapodien mindestens sehr unwahrscheinlich sind.

6. Gegen das Vorkommen von Hexapodien im geraden Taktgenus sprechen nun aber auch ganz positive metrische Erscheinungen, deren wichtigste hier zusammengestellt werden mögen.

I. Schon der älteste und allergebräuchlichste Vers in geradem Taktmass, der dactylische Hexameter, zeigt durch seine Cäsur, dass er aus zwei Tripodien besteht, die sich als Vorder- und Nachsatz verhalten und folglich zusammen wohl einen Vers, nicht aber einen rhythmischen Satz ausmachen.

II. Der elegische Hexameter zeigt dann noch deutlicher durch Theilung (διαίρεσις) und Synkope des dritten Taktes, sowie durch sein wechselndes Vorkommen mit dem heroischen Hexameter, dessen Gliederung sich durch eine ganz andere Erscheinung verräth, dass er aus zwei Tripodien bestehe.

III. Während geradtaktige Tripodien und Tetrapodien (namentlich die letzteren) nicht selten als Einzelverse auftreten, auch die Pentapodie so vorkommt, gibt es auch in den lyrischen Stellen der Dramatiker keine dactylischen oder spondeïschen Hexameter ohne Cäsur oder Theilung.

IV. Pindar wendet stets nur die dactylische Tripodie, nie die Hexapodie an (auch die Tetrapodie selten). Dies geht zweifellos hervor daraus, dass die Tripodie entweder nur einmal steht, von

dorischen Takten gefolgt, oder den Vers schliessend, oder auch von einer anderen Tripodie stets durch die Taktform F, der, in diesem Verhältnisse angewandt, eine abschliessende Tendenz innewohnt, getrennt ist. So

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — || — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — || Nem. IX, V. 3.
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — || — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ || Ol VI, Ep. V. 5. 6.
und öfter.

V. Da bei Pindar die dactylische Tetrapodie mit der dorischen respondiren kann,

Pyth. IV, Ep., V. 5—6:

— ⋮ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — || ⊔ ◡ | — — ||
⊔ ◡ | — — | ⊔ ◡ | — — || — ◡ ◡ | — ⊼ ||

4
2
4
2

so müsste eine solche Responsion bei ihm um so öfter zwischen den entsprechenden Hexapodien stattfinden. Aber es offenbart sich da immer, dass beide Reihen anders zu theilen sind, die eine in Tripodien, die andere in Tetrapodien und Dipodien, oder blos Dipodien. Nie findet also rhythmische Responsion bei ihm statt zwischen zwei Taktfolgen wie

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — (—) und
⊔ ◡ — — ⊔ ◡ — — ⊔ ◡ — (—).

Beiläufig hier die Bemerkung, dass eben so wenig jemals bei Pindar eine scheinbare dactylische Hexapodie mit a c h t dorischen Takten respondirt, wodurch die Westphalschen Tetrapodien etwas wahrscheinlicher würden, aber trotzdem meistens im Innern der Verse unmöglich.

Bedenken wir nun, wie sicher die dorische Dipodie und Tetrapodie nachgewiesen sind, dadurch, dass sie als Einzelverse auftreten, die letztere auch noch durch ihre Responsion mit einer dactylischen Tetrapodie (wie in obigem Beispiele), so muss es als vollkommen begründet und unzweifelhaft erscheinen, dass die Hexapodie nicht bei Dactylen, Spondeen und Anapästen angewandt sei.

7. Es wird nun keines weiteren Nachweises bedürfen, dass bei den noch grösseren Takten, den $^5/_8$-, $^6/_8$- und $^3/_4$-Takten nicht an Hexapodien zu denken sei. Kämen sie bei ihnen vor, so müssten sie beim $^4/_8$- oder $^2/_4$-Takte ohne das geringste Bedenken sein.

8. P e n t a p o d i e n gibt es, wie wir gesehen, nach alter Theorie in den $^3/_8$-, $^2/_4$-, $^4/_8$- und $^5/_8$-Takten; sie fehlen in den grösseren Takten. Beim $^3/_8$-Takt ist ihr Vorhandensein selbstverständlich, sobald wir überhaupt Pentapodien für zulässig erachten; ihr Vorkommen ist übrigens keinerlei Zweifel unterworfen. Aber schon bei den Dactylen könnte die Pentapodie Bedenken erregen. Wenn man mit Bestimmtheit hier den 6-taktigen Satz wegleugnet, im wesentlichen doch nur wegen der zu grossen Ausdehnung und Einförmigkeit der Reihe: so sollte man auch die Pentapodie nur unter gewissen Einschränkungen sich gestattet denken, etwa ähnlichen wie sie bei der choreïschen Hexapodie herrschen. Aber diese Vorstellung trifft das Wesen der Pentapodie nicht. Jede Hexapodie erscheint in gewissem Grade aus drei gleichen Theilen (Dipodien) zusammengesetzt. Wollte man so die Pentapodie gliedern, so erhielte man nur zwei gleiche Theile (Dipodien), der dritte Theil wäre ein u n g l e i c h e r (eine Monopodie), der, zu jenen hinzuaddirt, keine Wiederholung, sondern vielmehr einen Wechsel brächte. Aus diesem Grunde erscheint die Pentapodie weniger ermüdend, als die Tetrapodie; und hieraus können wir selbst begreifen, dass es eine päonische Pentapodie geben konnte, während die Tetrapodie nicht angewandt wurde nach der Aussage der Alten. Wir werden übrigens später erkennen, dass die Pentapodien gegliedert wurden in $3 + 2$ oder $2 + 3$ Takte, was ziemlich auf das Obige hinauskommt.

9. Die höchste Ausdehnung der Jonici und Choriamben ist die Tripodie, die aber bei den letzteren sehr selten vorkommt. Es wird überflüssig sein, zu deduciren, weshalb die Tetrapodie bei diesen grossen Taktarten nicht mehr vorkomme, und wir werden deshalb uns an den durch die Eurhythmie feststehenden Resultaten genügen lassen.

10. Nun aber tritt eine nicht so rasch zu beantwortende Frage an uns hinan: aus welchen Kennzeichen wir im einzelnen Falle die Abtheilung in rhythmische Sätze i n n e r h a l b der oben

angegebenen Grenzen finden können? Es sind § 11, 2 die Mittel im allgemeinen angegeben. Das Specielle ist in unserm ganzen zweiten Buche enthalten, da erst die ganze Theorie vom Satze Sicherheit bringen kann, und ausserdem ist eine genaue Kenntniss des Vers- und Periodenbaues u. s. w. unbedingt nothwendig. Da aber alle weiter zu besprechenden Theorien ganz wesentlich sich auf eine bestimmte Abtheilung in Sätze, wie wir sie eben angenommen, gründen, so will ich wenigstens über die auf den ersten Blick als zweifelhaft erscheinenden Fälle das Nothwendigste im voraus sagen.

Sehen wir die Stelle Soph. El. I, Ep. V. 12—13 an und vergleichen damit ib. III, Str. α, V. 4, so sollten wir annehmen, dass entweder an beiden Stellen halbirte Hexapodien (§ 16, 4) vorlägen

–◡ ◡ | – ◡ | └─ | –◡ ◡ | – ◡ | – ∧ ‖
– ◡ | – ◡ | └─ | – ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ und
– > | –◡ ◡ | └─ | –◡ ◡ | └─ | – ∧ ‖,

oder auch hier wie dort Tripodien anzunehmen seien:

–◡ ◡ | – ◡ | └─ ‖ –◡ ◡ | – ◡ | – ∧ ‖
– ◡ | – ◡ | └─ ‖ – ◡ | – ◡ | – ∧ ‖ und
> | –◡ ◡ | └─ ‖ –◡ ◡ | └─ | – ∧ ‖.

Der synkopirte Takt schliesst, nach § 16, nicht nur gern die Sätze, sondern auch er gliedert, steht er an zweiter, dritter oder vierter Stelle die Hexapodie, ebenso die Pentapodie, wenn er an zweiter oder dritter, die Tetrapodie, wenn er an zweiter Stelle steht. Demgemäss sind beide Auffassungen an und für sich correct. Aber bei so vollständig analog gebauten Versen sollte doch keine verschiedene Auffassung möglich sein; man muss Kennzeichen haben, durch die man sich für immer nach der einen Seite hin entscheiden kann. Doch dem ist nicht so. Gerade umgekehrt liegen positive Beweise bald für das Eine, bald für das Andere vor. Ganz natürlich: denn nichts kann leichter sein, als in der Melodie durch zwei Haupticten als Tripodien zu sondern und ebenso vorkommenden Falles, indem der eine Ictus zum herrschenden gemacht wird, der Tonsatz aber in den ersten drei Takten noch nicht abgeschlossen wird, das Ganze zu einer Hexapodie zu erheben.

Nun leitet hauptsächlich, mindestens zunächst, die Periodologie. In der Stelle El. I, Ep. folgten zwei Verse desselben Baues auf einander. Hierdurch wurde ihre Gliederung in 3 + 3 Takte für das Gehör auffällig, die Trennung war so scharf, dass Tripodien anzunehmen waren:

—◡ ◡ | — ◡ | ⌊ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | ⌊ ‖ — ◡ | — ◡ | — ∧]
({3 3} . {3 3})

Die entstehende Periode ist untadelhaft und von der allerhäufigsten Art. Umgekehrt aber, an der anderen Stelle, El. III, Str. α konnten unmöglich zwei Tripodien angenommen werden, denn der Vers 4 respondirte mit dem ersten,

> ⁝ ◡ ◡ ◡ | ⌊ | —◡ ◡ | ⌊ | —◡ ◡ | — ∧ ‖,

einer „springenden" Hexapodie, welche auf keine Weise sich in zwei Tripodien zerlegen liess; wir schrieben also:

— > | —◡ ◡ | ⌊ | —◡ ◡ | ⌊ | — ∧ ‖.

Nun aber versuchen wir, ob diese so verschiedenen Eintheilungen an beiden Stellen auch durch andere Gründe gestützt werden. Wir gestehen zu, dass eine Eintheilung in Perioden, mögen die Bogen auch noch so hübsch gestellt sein, ein nutzloses Formelspiel ist, so lange sich nicht die Bedeutung der Formen erkennen lässt. Aber El. I, Ep. besteht die dritte Periode aus monodischen viertaktigen Spondeen, und man muss staunen, mit einem Male an ihrem Ende eine logaödische Tripodie als Nachspiel zu finden. Wozu dieses? Hat der Dichter etwa den Vers nicht mehr voll zu machen gewusst? Er wäre dann sicher kein Componist gewesen; vielmehr, die Tripodie, als Nachspiel mahnt dringend daran, dass eine Periode von ganz neuem Baue folgen werde: und siehe, es folgt eine solche aus logaödischen Tripodien! Wären dies Hexapodien, so wäre die Ueberleitung unvollkommen gewesen; nun aber begreifen wir Alles und können in der That von unserer Eintheilung vollkommen überzeugt sein, weil jene Anwendung der Nachspiele eine hundertfach und sehr sicher zu belegende ist.

An der zweiten Stelle ist ebenfalls die Periodologie nur Eine der Erscheinungen, die für eine Hexapodie sprechen. Wir stellen die anderen Gründe zusammen:

1) Der ganze Chorgesang hat eine dipodische Gliederung, welche durch zwei einzelne Tripodien auf das Unangenehmste gestört wäre.

2) Die zweite Tripodie, auf welche wir kommen würden, —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ || ist ziemlich ungewöhnlich und hat ganz andere Functionen eigenthümlich, als hier anzunehmen wäre.

3) Dass die Periode, mit einer springenden Reihe beginnend, durch eine halbirte abgeschlossen werde, ist eine durchaus correcte Bauart. Es ist aber auch wieder kein Zufall, wenn es sich immer so trifft, wenn nie die Sätze gegen ihre Natur gesetzt werden, ausser da, wo ganz bestimmte Zwecke vorliegen, die sich aus sichern Anzeichen bestimmen lassen.

11. In einzelnen Fällen leitet die Periodologie durchaus nicht auf eine bestimmte Abtheilung in Sätze. So könnten im vollen Einklange mit ihr die beiden Schlussverse von Ag. I, Str. γ angenommen werden:

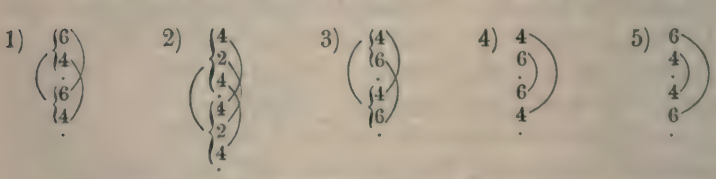
1) — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | ⊔ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

2) — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ || — ◡ | ⊔ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | —, ◡ || ⊔ | ⊔ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

3) — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ || — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | —, ◡ || ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

4) — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ || — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | ⊔ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

5) — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | —, ◡ || ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]



Man muss sich recht deutlich machen, wie unsicher die ganze Wissenschaft ist, so lange sie aus nichts als rein äusserlichen Regeln besteht. Alle 5 obigen Perioden sind untadelhaft gegliedert; nur wenige Verse sind ungewöhnlich gebaut und in Widerspruch mit

den allgemeinen für den Versbau geltenden Gesetzen. Prüfen wir nun aber die Gründe, aus denen die ersten vier Eintheilungsarten verworfen werden mussten und die fünfte Art dagegen zu recipiren war (Eurh., S. 153).

I. Die fallende choreïsche Hexapodie ohne Auftakt ist sehr ungebräuchlich und wird nur (nach § 18, 5) zu einem ganz bestimmten Zwecke angewandt. (Gegen Einth. 1 und 4.)

II. Dieselbe fallende Hexapodie, in ihrer regulären Form, kann nach § 18, 5 nicht den Vordersatz eines Verses bilden. (Auch gegen 1 und 4.)

III. Gegen Einth. 3 und 4 spricht die Gestalt des ersten Verses. Ein Vers, bestehend aus einer springenden Tetrapodie als Vordersatz und irgend einer Hexapodie als Nachsatz, hat eine unerhörte Bauart. Dem widerspricht nicht Cho. V, Str. α, V. 1, da, wie schon § 12, 11 angedeutet wurde, Verse mit nicht in die Periodologie gehörenden Sätzen (Vorspielen, Mittelspielen, Nachspielen) auch nicht den strengen Regeln, die sonst für den Versbau herrschen, unterworfen sind. Diese Ausnahmen sprechen nicht gegen, sondern für unsere Regeln, da sie ein merkwürdiges Schlaglicht auf die Vorspiele u. s. w. werfen.

IV. Gegen Einth. 2 spricht der seltene Gebrauch und die eigenthümliche Anwendung der choreïschen Dipodie bei Aeschylus Sie ist entweder Einzelvers, oder respondirt einem solchen, Eum. IV, Str. γ, V. 3; Suppl. IV, Str. γ, V. 5. 6; Sept. IX, Str. V. 7. 8 und ib. Ep. V. 5. 6; — als Mesodikon kommt sie nur in logaödisch gefärbter Periode vor, Pers. II, Str. α, V. 2, ausgenommen Suppl. I, Str. η, V. 3. Aber die Hülfeflehenden zeichnen sich überhaupt durch die mehrfache Anwendung der Dipodie aus und haben gerade hierdurch einen eigenthümlichen rhythmischen Charakter. Dagegen ist sonst nicht eine einzige Stelle in der ganzen Orestie, ausgenommen Eum. IV, γ, wo ein eigner Grund vorlag, welche den Gebrauch der Dipodie im $^3/_8$-Takte belegte. Es würde also mit ihrer Annahme nicht nur die rhythmische Einheit unseres Chorgesanges, sondern die der ganzen Orestie beeinträchtigt werden.

Positiv für die Eintheilung 5 nun, der keinerlei metrische oder sonstige Gründe widersprechen, wie den übrigen, zeugt nun die Oekonomie des ganzen Chorgesanges. Der erste choreïsche Theil desselben, beginnend mit Str. β, wird schon mit Str. γ abge-

schlossen. Er vermittelt die feierliche dactylische Eingangspartie Str. α und Ep. mit den fallenden (**wohl** zu verstehen: im Ausgang fallenden, in ⊔ | — ∧ ‖ endenden) Choreen, die zugleich das Thema der ganzen Orestie bilden, Str. δ—ς′. Der hervorragende Satz in dieser ersten Partie, worauf der volle musikalische Nachdruck liegt, ist die „verstärkte“ Hexapodie,

⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖,

womit sogleich Str. β beginnt; dort respondirt ihr die „rasche und kräftige“ Hexapodie

— ω | — ω | — ω | — ω | ⊔ | ⊔ ‖.

In unserer Strophe hat die erste Periode ein solches Nachspiel. Die zweite beginnt mit der so charakteristischen, lebhaften springenden Hexapodie, und indem nun dieser als Responsion

◡ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

gegeben wird, ist der ganze aus Str. β und γ bestehende Abschnitt ausgezeichnet schön abgeschlossen: sein Anfang und sein Ende decken sich, so dass die gewöhnlichen, im Innern vorkommenden Tetrapodien nur als Secundirung des Themas der Abtheilung erscheinen.

Diese Beispiele werden hinreichend zeigen, wie feste Anhaltspunkte sich auch an den verhältnissmässig so wenigen Stellen, wo man von der Periodologie und der Verslehre in Stich gelassen wird, durch die übrigen Kategorien der Compositionslehre gewinnen lassen. Es war die vorläufige Andeutung nothwendig, um Anfänger davon abzuhalten, nach blos äusseren Regeln die rhythmischen Anordnungen finden zu wollen. Man wird aber auch aus diesen Beispielen erkennen, wie wenig man sich auf Resultate aus unbedeutenden Bruchstücken stützen könne. Aus diesem Grunde haben wir die geringen Reste von Alkman, Simonides u. s. w. wenig berücksichtigt. Dieselben werden ihre Erledigung in der ausführlichen Metrik finden, für welche sie nicht unbedeutende Resultate liefern. Die Compositionslehre aber, die es immer mit grösseren Ganzen doch schliesslich zu thun hat, kann dieselben nicht besonders berücksichtigen.

---

§ 15. Hypermetrische Sätze.

1. Wir verstehen unter hypermetrischen Sätzen solche, die mit Auftakt beginnen und dennoch voll endigen, wie

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖.

Ueber ihre musikalische Bedeutung ist bereits § 14, 4 gesprochen worden; ihr Vorkommen ist durch eine grosse Menge von Beispielen fest und sicher belegt. Aber eine unbeschränkte Anwendung und Bildung dieser Sätze kann nicht erwartet werden; es werden in diesen Bildungen wie in allen übrigen feste, im Wesen der Sache begründete Gesetze sein, die nicht überschritten werden dürfen.

Es ist zuerst noch näher zu bestimmen, was unter hypermetrischer Bildung zu verstehen sei. Betrachten wir Pyth. XI, Str. V. 1:

> ⋮ — ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ ‖,

so dürften wir in keinem Falle die erste Reihe als hypermetrisch annehmen, wenigstens wäre ein dreisilbiger Schluss derselben, bei nur zweisilbigem Anfangstakte eine unerhörte Bildung (§ 17, 2). Vielmehr bleibt nur die Wahl, die Trennung

> ⋮ — ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑, ⏑ ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ ‖

oder die andere,

> ⋮ — ⏑ | —⏑ ⏑ | —, ω ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ ‖

anzunehmen. Dass beide in den verschiedenen Strophen mit einander wechseln können, lernten wir § 12, 10; doch wird in der metrischen Bezeichnung bei der zweiten Trennungsart ein Fehler begangen: —, ω = ♩, ♫ statt ♪., ♬ ♪. Mit musikalischen Noten schreibt man beide Arten ganz genau,

♪ : ♩ ♪ | ♩. ♬ ♩ | ♫, ♪ ‖ ♩. ♬ ♩ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ ‖ und
♪ : ♩ ♪ | ♩. ♬ ♩ | ♪, ♫ ‖ ♩. ♬ ♩ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ ‖.

Bei diesen Eintheilungsarten nun wird der zweite Satz ein hypermetrischer, der erste ein katalektischer. Sie werden durchgängig in den Strophen des Gedichtes angewandt, und nur Gstr. γ bildet eine Ausnahme, indem keine Wortcäsur hier stattfindet. Aber

an der betreffenden Stelle steht ein Compositum, ἀμευσιπόρους, in welchem man ohne Schwierigkeit den Einschnitt an der Stelle annimmt, wo die beiden bildenden Wörter zusammenstossen: ἀμευσι | πόρους. Wenn Verse nicht so schliessen dürfen wegen der Pause an ihrem Ende, so ist gegen einen solchen Schluss der Sätze im Innern der Verse nicht das Geringste einzuwenden, ja es kann auch die Cäsur ganz vernachlässigt werden, ohne dass die Musik dadurch wesentlich verändert wird (vgl. § 12, 7).

Aber auch der zweite Satz des Verses ist nicht im vollen Sinne des Wortes hypermetrisch. Beginnt er auch mit Auftakt, so gehört doch dieser Auftakt als eine bestimmte Zeitgrösse noch zum Schlusstakt des ersten Satzes, so dass also der Nachsatz jenes Verses doch keine überschüssige Zeitgrösse hat. So haben denn jene beiden Kürzen des dritten Taktes eine eigenthümliche Stellung: musikalisch gehören sie nicht dem Vordersatze, metrisch nicht dem Nachsatze an; beide Sätze also sind nicht im vollen Wortsinne hypermetrisch und nur der Vers als Ganzes muss so genannt werden.

Ueber hypermetrische Verse handeln wir nicht im besonderen, da weder ihr Bau sehr auffällig ist, noch dieselben eine auffallende Anwendung haben. Es ist daher klar, dass wir überhaupt nur solche hypermetrische Sätze besprechen können, die einen vollständigen Vers für sich bilden, da nur bei diesen eine unzweideutige Erklärung sich aufdrängt. Nur über hypermetrische Dochmien am Schlusse eines Verses ist schon hier das Nöthige zu sagen, aus Gründen, die sogleich offenbar werden.

Wir haben zu betrachten die Verhältnisse

1) in den bald steigenden, bald fallenden $^3/_8$-Takten (Choreen und Logaöden);

2) in den geraden Takten;

3) im graduirten $^5/_8$- und $^6/_8$-Takte;

4) in den antithetischen Takten (Päonen und Choriamben);

5) in den Dochmien.

2. Da bei den Choreen eine dipodische Gliederung das Gewöhnliche ist (§ 13, 2), so haben Tripodien und Pentapodien, selten den Strophen beigemischt, gewöhnlich einen etwas befremdenden Charakter. Bei Aeschylus, der für die Choreen Muster ist, treten nun diese Sätze als voll auslautende gar nicht in Strophen,

die durchgängig dieser Taktart angehören, auf; vielmehr haben sie in solchen Strophen, kommen sie einmal vor, immer katalektischen oder fallenden Ausgang. Diese Sätze müssen nämlich am Schlusse gleichsam scharf abgeschnitten werden, da sonst das rhythmische Gefühl um so dringender noch einen Takt fordern würde, um die letzte Dipodie zu vervollständigen. Eben so ist das Verhältniss bei den übrigen Dichtern. Folglich kann man hypermetrische choreïsche Tripodien und Pentapodien von vornherein nicht erwarten. Ein ganz anderer Fall ist es, wenn solche Sätze in logaödischen Strophen auftreten; bei Pindar, Pyth. V, Ep. V. 7 findet sich von dieser Art ⏑ ⁝ ⊔ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖, welches aber natürlich eine logaödische Pentapodie ohne kyklische Dactylen ist, keine choreïsche (Unterschied von ⁝̱ ⏑̇ und ⁝̱ ⏑̇!).

Die dipodisch zu gliedernden choreïschen Sätze aber können eher voll endigen, da das Gefühl ohnehin an vierter oder sechster Stelle einen Abschluss erwartet. Weniger geschieht dies an zweiter Stelle, da die Dipodie wegen zu geringer Ausdehnung mehr den Eindruck eines Taktes, als den eines Satzes hinterlässt. Daher gibt es hypermetrische choreïsche Tetrapodien und Hexapodien, nicht aber Dipodien. Bei der letzteren würde ausserdem der Auftakt zu leicht den Anschein einer überschüssigen und daher zu verwerfenden Grösse annehmen.

Da nach § 2, 3 die steigenden Takte, sobald eine Synkope folgt, nothwendig den fallenden Platz machen müssen, so ist hypermetrische Bildung am wenigsten auffällig bei Sätzen, die in irgend einem Takte Synkope haben. So ist denn schon der Choliamb,

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ ‖,

ein hypermetrischer Vers, und besonders logaödische Sätze wie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖,
⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ ‖,
⏑ ⁝ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ ‖

u. dgl. m. sind gar keine seltene Erscheinung.

In den folgenden Paragraphen werden neben der Charakteristik dieser und der in den übrigen Nummern unseres Paragraphen zu erwähnenden hypermetrischen Sätze die Belege dazu gegeben werden.

3. Die Logaöden haben, vermöge des grösseren Gewichtes,

den ihre Senkungen haben, auch viel mehr Neigung als die Choreen, akatalektisch zu enden. Sie bilden eine Art von Uebergang zu den antithetischen Takten, die theils nie Katalexis haben (die Choriamben), theils sehr selten (die Päonen). So kommt denn bei ihnen hypermetrische Bildung nicht selten vor: sie ist bei Sätzen jeglicher Ausdehnung gebräuchlich, von der Dipodie an bis zur Hexapodie. Bei Pindar, dessen Logaöden noch wenig zu dipodischer Gliederung neigen, kommt sie bereits ziemlich häufig vor. Auch bei Aeschylus findet sie sich in den ungeraden Sätzen so gut wie in den geraden, z. B. in der Pentapodie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Cho. III, Str. γ, V. 4

und in der Tripodie

⏑ ⁝ — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ Cho. III, Str. δ, V. 3.

Bei Sophokles kommt sie zwar ebenfalls, und auch in der Dipodie vor (O. R. IV, Str. β, V. 13), aber in den ungeraden Sätzen hat er sie meist vermieden. Seine Logaöden nämlich haben, wenigstens in den ruhigeren Gesängen, fast nur dipodische Gliederung, es sei denn, dass längere Partien aus scharf abgegrenzten Tripodien gebildet werden, dass diese als Mittelspiele auftreten u. s. w., so dass sie in Bildung und Anwendung ziemlich den Choreen des Aeschylus parallel laufen. Hat also der Gesang einmal eine dipodische Gliederung, so darf, um ihm seinen bestimmten Charakter nicht zu rauben, nur dann von derselben abgewichen werden, wenn der Schluss scharf und unverkennbar hervortritt; so haben denn die den Standliedern beigesellten Tripodien fast immer katalektischen oder fallenden, selten vollen Ausgang, sind aber nie hypermetrisch. Nur in einem Kommos, Aj. III, Str. β, V. 12 steht eine hypermetrische Tripodie, und dass sie in einem Kommos vorkommt, ist sehr bezeichnend. Man könnte freilich dort V. 9 statt > ⁝ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ schreiben ⌴ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖, und dann V. 12 ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖ statt ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖, aber das Ethos der Stelle spricht gerade unverkennbar für die Tripodie. In dem Schlusstakt — ⏑ liegt, wenigstens bei Sophokles, sehr häufig der Sinn des hastigen Abbrechens mit Unwillen, Zorn, Schmerz; und wer richtig recitirt, wie wir geschrieben

haben, und nicht durch Dehnung einen vierten Takt ergänzt (◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ||), der wird leicht diese Bedeutung herausfühlen.

4. Wenn wir schon bei den Choreen sehen, dass die hypermetrische Bildung an bestimmte Bedingungen geknüpft war, die selbst bei den Logaöden nicht ganz fehlten, so werden wir bei den geraden Takten sie mindestens sehr schwer zulässig finden. Denn ein Auftakt, sollte er selbst gegen die gewöhnliche Regel kleiner sein, als die Senkung des betreffenden Taktes, reisst doch seine zugehörige Reihe zu einem steigenden Gange hin, der um so schärfer markirt ist, als die Senkungen den Hebungen nicht an Ausdehnung nachstehen. Nun ist es nicht gut denkbar, dass diese lange Senkung noch „nachklappte", wie ein fremder Bestandtheil. Es kommen daher keine hypermetrische Dactylen, Spondeen und dorische Reihen vor. Dass die zweite Tripodie des heroischen Hexameters nicht im vollen Sinne des Wortes hypermetrisch sei, zeigt Nr. 1 unseres Paragraphen. Ueber die Verhältnisse in den Anapästen wird § 25, 4 noch besonders handeln.

5. Bacchien und Jonici kommen nicht hypermetrisch vor. Der Grund ist hier, weil diese Takte immer steigend sind, folglich auch am Ende der Sätze ihre Natur nicht verleugnen. Vgl. § 4, 4, wo diese Takte nur „fast ohne Ausnahme" steigend genannt sind, weil in der That ein par jonische Verse ohne Auftakt vorliegen. Diese Verse aber können ja schon aus dem Grunde nicht hypermetrisch sein, weil ihnen der Auftakt fehlt.

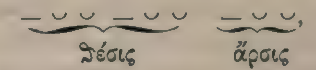
6. Bei den antithetischen Takten ist — wie schon Nr. 3 unseres Paragraphen ahnen lässt — hypermetrische Bildung vom musikalischen Standpunkte aus ganz unverfänglich. Bei Päonen wie

◡ ⁝ — ◡ — | — ◡ — | — ◡ — ||

zeigt die kräftig intonirte Schlusssilbe das Ende des Satzes mit völliger Deutlichkeit an. Daher können hypermetrische päonische Sätze ohne Schwierigkeit auch mehrmals wiederholt werden, wie Ar. Pax VII, V. 2—4. Vgl. noch id. Av. I, V. 20 (Lys. III, V. 1); ib. VI, V. 6 (VII, V. 3). Die eingeklammerten Stellen sind zweisätzige Verse. Bei Aeschylus kommen ebenfalls Beispiele vor, Ag. V, Str. δ, V. 11; Cho. VI, Str. δ 6; Ep. 6; Eum. I, α, 7 und β, 5; ib. II auf verschiedenen Stellen u. s. w.

Aber diese Stellen würden an und für sich nicht viel beweisen, da sie neben Dochmien und Bacchien vorkommen, denen sie durch den Auftakt assimilirt erscheinen könnten. Vielmehr sind erst die Stellen bei Aristophanes von voller Beweiskraft. Auf einer Stelle, Lys. VI, V. 7 hat er auch einen Auftakt bei katalektischen Päonen.

Der Auftakt bei hypermetrischen Päonen erscheint völlig dem modernen Auftakte analog, der keineswegs in einem bestimmten Grössenverhältnisse zum vollen Takte steht. So fanden wir S. 27 in dem Arndtschen Husarenliede einen Auftakt von einer einzelnen Achtelnote zu einem vollen Takte (1:8). Freilich erkannten wir auch an dem Beispiele, dass man in der currenten Schreibart die ganzen rhythmischen Sätze als Einzeltakte bezeichne, eine Unsicherheit in der Theorie, in welche schon die Alten verfallen sind. Dem Aristoxenus ist z. B. die dactylische Tripodie ein einzelner ποὺς διπλάσιος,



da sich in ihm Thesis und Arsis wie 2:1 verhalten. Wir haben eine so mangelhafte Theorie nicht erläutert, da sie nur im Stande ist, die höchste Verwirrung in den Begriffen anzurichten. Bei einer solchen Ausdrucksweise würde z. B. fast jeder der Pindarischen Gesänge in allen Taktarten, welche die Theorie der Alten aufstellte, geschrieben sein. So gleich Ol. I, wo wir Dipodien, Tetrapodien und Hexapodien, folglich nach Aristoxenus πόδες ἴσοι; dann Tripodien, folglich nach demselben πόδες διπλάσιοι; endlich Pentapodien und daher nach demselben πόδες ἡμιόλιοι finden. Und doch ist das ganze Gedicht in einem und demselben Taktmasse, dem logaödischen $^3/_8$-Takte componirt und die Mannigfaltigkeit besteht nur in der Ausdehnung der Sätze, die von den Takten streng zu unterscheiden sind. Unsere Theorie nun braucht durchaus nicht anders einzutheilen, als Aristoxenus; aber wir scheiden das praktisch Gesonderte auch begrifflich und durch die Nomenclatur. — Abgesehen aber von solchen theoretisch verfehlten Takten der Neueren, kommen bei ihnen auch nicht selten Auftakte vor, die an Grösse nicht den Senkungen entsprechen (vgl. Leitf. § 7, 5), und denen sind die Auftakte der Päonen ganz gleich. Sie

können nichts an dem Wesen des antithetischen Taktes ändern, wie sie es bei den graduirten Takten thun, die sie aus fallenden zu steigenden machen. Auch geben sie eigentlich der päonischen Reihe nicht mehr Leben und Beweglichkeit. Bei Aristophanes hat der Auftakt hier nicht einmal den Sinn, die antithetischen Takte mit steigenden Taktreihen (etwa Jamben) zu vermitteln, wie eine Vergleichung der angegebenen Stellen sogleich zeigen wird.

Von einseitiger Theorie aus sollte man nun ebenso gut auch hypermetrische *Choriamben* vermuthen; *doch diese kommen nicht vor.* Der Grund liegt in dem Ethos derselben und ist § 3, 6 besprochen worden.

7. *Aus demselben Grunde, weshalb hypermetrische Jonici und Bacchien nicht vorkommen können, ist auch die Annahme so gebauter dochmischer Sätze unzulässig.*

Ich habe deshalb schon in der Eurhythmie scheinbar hypermetrische Dochmien überall als bacchiische Dipodien geschrieben, z. B. Cho. VI, Ep. V. 1. und 5 nicht ⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖, sondern ⏑ ⁝ — — ⏑ | — — ∧ ‖. Für jeden, der auch nur ein halbes Verständniss jener dochmischen Compositionen hat, bedarf es keines weiteren Beweises. Er wird einsehen, aus der Natur der Dochmien, die ein ewiges unsicheres Hin- und Herschwanken bezeichnen, dass es eine physische Nothwendigkeit ist, namentlich längeren Compositionen, worin sie vorherrschen, durch reguläre Reihen, seien es bacchiische, seien es choreïsche oder logaödische, auch etwa päonische, einen festeren Halt zu geben. Wir verweisen übrigens auf die Darstellung der kommatischen Gesänge, Buch VI. Aber auch auf rein äusserlichem Wege lässt jene Notirung sich als die richtige nachweisen. In jenen Strophen kommen nämlich meist auch bacchiische Tripodien vor, die sich durchaus nicht als Dochmien auffassen lassen und deshalb dieselbe Auffassung für die Silbencombination ⏒ — — ⏑ — ⏓ bedingen, oder päonische Sätze, die noch entschiedener den Wechsel von Sätzen im reinen fünftheiligen Takte mit den Dochmien beweisen. Man sehe nur die verschiedenen dochmischen Gesänge sich bei Aeschylus an, um Nachweise in Menge zu finden. Es sind: Ag. V. VI; Cho. II. VI; Eum. I. II. V; Suppl. II. III. VI; Sept. I. II. IV. V; Prom. IV.

Gegen hypermetrische dochmische Verse dagegen, welche aus mehreren Sätzen bestehen, ist nichts einzu-

wenden (vgl. Nr. 1 unseres Paragraphen). Namentlich wo Verse aus zwei Dochmien bestehen, offenbart sich bei dem zweiten derselben nicht selten die Neigung, einen fallenden Taktgang anzunehmen, wie Ant. VIII, Str. δ, V. 6:

τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα

⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑, ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖.

Beispiele hierzu sind zahlreich vorhanden. Hieraus erklärt sich der Vers

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — > ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖

bei Aesch. Eum. I, Str. γ, V. 1 auf das leichteste. Auch hat er, wenigstens in der Strophe, die Theilung statt der Cäsur.

8. Werfen wir nun einen Rückblick auf die in unserem Paragraphen besprochenen Erscheinungen. Wir haben weiter nichts angenommen, als dass eine einzige tonlose Silbe unter bestimmten Umständen einem Verse vorgeschlagen werden könne, ohne metrisch mitzuzählen. Wir waren zugleich im Stande, den musikalischen Sinn dieser Praxis zu erkennen; ja, wir konnten nachweisen, dass dieselbe oft weniger eine Freiheit, als eine Nothwendigkeit sei (das Letztere bei der voll endenden choreïschen Hexapodie mit nicht variirten Takten). Hiermit vergleichen wir, da die Sache ausserordentlich lehrreich ist, wirkliche Freiheiten, welche die Metriker der Hermannschen Richtung für gestattet erachten. Dieselben sind so masslos, so ungeheuer, dass man billig erstaunen muss, sie in Lehrbüchern vorgetragen zu hören, welche über die Wissenschaft des Masses (μετρική) handeln. Und natürlich kann an eine musikalische oder auch blos rhythmische Erklärung solcher Sachen auch nicht im leisesten gedacht werden. Wir haben soeben vom Dochmius gesprochen und erkannt, dass derselbe nicht einmal eine einzige überschüssige Silbe haben konnte; nur ein aus mehreren Dochmien bestehender Vers kann sie, aus bestimmt angegebenem Grunde, haben. Hören wir nun aber, was Seidler, der als der eigentliche Erforscher der Dochmien angesehen wurde, alles für gestattet hält. Wir wählen nur einige vereinzelte Beispiele aus einer grossen Menge heraus und setzen dabei die griechischen Verse nach seiner Eintheilung, die immer auf den gröbsten Missverständnissen beruht und mit denen man unsere Texte ver-

gleichen möge. Die Verszahl gebe ich nach der Gestaltung in meinen Texten. Hören wir Seidler selbst.

I. (De versibus dochmiacis, S. 161): „In Jambum dochmii desinunt Aesch. Sept. (II, Str. α, V. 5):

πηδαλίων διὰ — στόμα — ⏑ ⏑ — ⏑ — (⏑ —)

II. (ib. S. 162): „Diiambum dochmio subjecit Aeschylus Cho. (I, Str. β, V. 4):

φοβοῦμαι δ᾽ ἔπος — τόδ᾽ ἐκβαλεῖν ⏑ — — ⏑ — (⏑ — ⏑ —)

III. (ib. S. 163): „Etiam iambi catalectici dochmiis annectuntur, ut Aesch. Sept. (I, Str. α, V. 5):

ἔτυμος ἄγγελος ἐ — λεδεμνάς ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ (⏑ — ⏓)

IV. (ib. S. 165): „Cretico numero dochmiaci terminantur Aesch. Sept. (I, Str. α, V. 7):

δίκαν ὕδατος ὀρε — σκτύπου ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (— ⏑ —)

V. (ib. S. 166): „Quod dactylicos numeros attinet, dochmiis in fine appositis, primum anapaestus invenitur, isque in iambum desinens, Soph. Trach. (V, Str. β, V. 3):

μολόντ᾽ ὀλεθρίαι — σι συναλλαγαῖς ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — (⏑ ⏑ — ⏑ —)

Dies genüge, was den Ausgang der Dochmien anbetrifft. Seidler ist sich so unklar in Allem, dass er selbst (S. 170) als Schluss eines Dochmius einen „hyperkatalektischen“, d. h. hypermetrischen Dochmius für zulässig erachtet. Man sollte entweder diese Aufzählung der überschüssig nachklappenden Silben für einen Scherz, für eine Satire etwa auf die alten Metriker halten, oder auch denken, dass Seidler an gewisse Versbildungen gedacht habe und von zweisätzigen Versen spräche. Aber das ist nicht der Fall: es sollen erweiterte Dochmien sein! Ganz unzweideutig tritt diese Ansicht bei Hermann auf, der (El. doctr. metr., S. 254—257) den so erweiterten Dochmien auch nur ihre gewöhnlichen drei Accente, wie er notirt, gibt, nämlich:

⏓ ⏖́ —́ ⏑ —́ ⏓ (S. 254, wo vermöge eines Druckfehlers der dritte Accent fehlt).

⏓ ⏖́ —́ ⏑ —́ ⏑ — (S. 255).

⏑̄ ⏑́⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (S. 256).

⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (S. 257).

Erst wo eine „penthemimeris iambica“, also fünf überschüssige Silben folgen, trennt er durch einen Strich und setzt einen neuen Accent:

⏑̄ ⏑́⏑ – ⏑ – | ⏑̄ – ⏑ – ⏑̆ (S. 258).

Suchen wir nun aber zu überblicken, was nach jenen Metrikern alles am Anfange des Dochmius überschüssig soll hinzutreten können!

Mit der unschuldigen Einen Silbe beginnt Seidler (S. 170).

αὖ — ϑις αὔξων ἄνω (–) ⏑ – – ⏑ – (Soph. O. C. VII, Str. α, V. 6).

Es kommen dann zwei Silben als Vorschlag vor (S. 152):

ποδὸς — ἴχνος ἐπαντέλλων (⏑ ⏑) ⏑ ⏑ ⏑ – > – (Eur. Phoen. V. 105).

Dann mit einem Male vier kurze Silben (S. 153 sq.):

νέα τάδε — νεόϑεν ἦλϑ' ἐμοί (Soph. O. C. VII in.).

Natürlich aber fehlen auch drei kurze Silben als Vorschlag nicht (S. 157):

ἄγετέ — με τὰν 'Ιλίου

(⏑ ⏑ ⏑) ⏑ – – ⏑ – (Eur. I. Aul., V. 1475).

Dann kommt ein voller „Antispast“ (S. 158):

βαίνοντες τὸν — χερομυσῆ φόνον (Aesch. Cho. I, Gstr. γ, V. 3).

(⏑̄ – – ⏑̄) ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –

Selbst sechs kurze Silben können ohne Weiteres vor den Dochmius gesetzt werden (S. 159):

ὁ χορὸς ὅσιος — ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν (Eur. Troad., V. 328).

(⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑) ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –

Ich habe den Ueberschuss in den Seidlerschen Beispielen in Klammern eingeschlossen. Sollte man nun es wohl für möglich halten, dass jemand in einer Theorie, die auf Wissenschaftlichkeit

Anspruch macht, auf solche Annahmen kommen könne, die schon ganz äusserlich betrachtet, als ganz masslose Uebertreibungen erscheinen? Ganz abgesehen von dem Sinne, der diesen Reihen vollständig fehlt, sehen wir, dass eine solche Metrik weder Grund noch Boden hat. Nach ihr kann man deshalb immer das in den überlieferten Strophen finden, was man gerade sucht. Ein Seidler, der sich fast nur mit Dochmien beschäftigt hat, sucht diese überall nachzuweisen und es gelingt, wenn man einen so unklaren Begriff mit ihnen verbindet. Nicht nur in den schönen logaödischen Strophen Pindars sollen sie vorkommen, sondern selbst in den choreïschen Strophen des Aeschylus mitten in den ruhigsten Standliedern, deren Gliederung so einfach und durchsichtig ist, dass man ihre Gestalt mit dem Stocke herausfühlen könnte. Dass aber jeder rhythmische Satz seinen bestimmten Charakter hat, dass z. B. die Dochmien in einem eben dahinfliessenden choreïschen Standliede unmöglich vorkommen könnten, davon haben diese Metriker auch nicht die leiseste Ahnung. Andere (namentlich die Alten) haben vermöge der beliebten detractio und adjectio Alles aus dem heroischen Hexameter und dem jambischen Trimeter abzuleiten verstanden. Schliesslich aber laufen diese metrischen Theorien auf eine so wüste und ordnungslose Zusammenhäufung langer und kurzer Silben hinaus, dass ein Gott vergeblich sich bemühen würde, dort bestimmte Gesetze zu finden, wo keine sind.

Es musste wenigstens diese Gelegenheit benutzt werden, zu zeigen, dass auch äusserlich unsere rhythmischen Regeln von denen der Metriker sich durch ihre grosse Strenge und Genauigkeit unterscheiden. Wir hoffen also, dass auch die letzten Anhänger der Hermannschen Theorien, sobald sie nur die unsrigen eines aufmerksamen Studiums würdigen wollen, unmittelbar erkennen werden, dass hier, nicht dort die positiven, nicht misszuverstehenden Facta vorliegen.

---

§ 16. Gliederung der Sätze.

1. Nach § 3, 3 tragen die längeren Noten im Allgemeinen auch die stärkeren Icten. Diese Regel kann natürlich nicht blos Gültigkeit für die Noten der gewöhnlichen Dauer haben, wo die Viertelnote die Achtelnote an Intonationskraft übertrifft, sondern sie muss auch auf die längeren Noten Beziehung haben. Es wird also z. B. der $^3/_8$-Note gewöhnlich mehr Kraft beizumessen sein, als der $^1/_4$-Note. Bleiben wir hierbei stehen, so kommen wir unmittelbar auf choreïsche und logaödische Sätze zu sprechen mit synkopirten Takten, wie

— ◡ | └─┘ | — ◡ | — ∧ ‖, — ◡ | └─┘ | — ◡ | — ◡ | └─┘ | — ∧ ‖,
— ◡ | ◡͜◡ ◡ | └─┘ | — ∧ ‖

u. dgl. m. Ohne Zweifel muss hier aber die $^3/_8$-Note noch aus einem anderen Grunde stärker intonirt werden, weil sie nämlich einen ganzen Takt umfasst, folglich die Hebung und Senkung in sich vereinigt. Die synkopirten Takte springen also in der Recitation, wie beim musikalischen Vortrage, sehr bemerkbar gegen die gewöhnlichen „ruhigen“ Takte hervor. Am allerkraftlosesten aber erscheinen die „flüchtigen“ und demnächst die „beweglichen“ Takte (vgl. § 9, 2), die aus lauter Kürzen bestehen, und so ist bei den Choreen die Reihenfolge der Takte ihrer Kraft nach: B—F—G. Diese Reihenfolge aber hat noch eine andere Bedeutung. Der mehrsilbige Takt (B) ist nicht blos leicht und von schwacher Intonation, sondern in ihm wohnt auch, wie sein Name besagt, mehr Bewegung; die Form F hat bei der stärkeren Intonation zugleich mehr Ruhe in sich; und endlich, die Form G, von stärkster Intonation, bedeutet zugleich die stille stehende Bewegung, sei es diejenige, welche ihren Höhepunkt erreicht hat, sei es die, welche einen vollständigen Abschluss gefunden hat. Aus diesem Grunde wurde § 9, 2 ihr eine bald steigende, bald fallende Tendenz zugeschrieben. Bei den Logaöden ist nun noch die Form C zu berücksichtigen, welche zwar (vermöge des längeren Haupttones) kräftiger ist, als die Form B, aber eben so wenig als diese eine Tendenz zu ruhigem Abschlusse besitzt. Dieser verschiedene Charakter der Taktformen wird nicht nur, wie wir bald aus den

mannigfaltigsten Erscheinungen erkennen werden, durch fast zahllose Thatsachen bewiesen, sondern muss jedem von selbst einleuchten, der nur irgend einen Begriff von dem musikalischen und rhythmischen Werth der Formen hat. Wie wäre es auch nur anders denkbar, als dass ♪. ♬ ♪ kräftiger sei als ♪♪♪, ♩ ♪ kräftiger als beide und mit ♩. der grösste Nachdruck verbunden sei? Und eben so wenig braucht bewiesen zu werden, dass, um die Extreme zu vergleichen, ♪♪♪ schwerlich als Abschluss der Reihen zu gebrauchen sei, wozu dagegen ♩. ganz vorzüglich sich eigne. Mit ♩. ist aber ♩ 𝄾 ziemlich gleichbedeutend, so dass im Folgenden, wo ein Satz als mit ⌞ endigend angegeben wird, kein innerer Unterschied von den mit _ ∧ endigenden gemeint sein kann. Die letztere Schreibart, am Versschlusse sehr empfehlungswerth, ist nur im Innern derselben nicht zulässig, nach Leitf. § 11, 8.

Auf dieser Unterscheidung der Taktformen beruht nun die Lehre von der Gliederung der Sätze, die besonders bei den $^3/_8$-Takten sich deutlich erkennen lässt, weshalb wir unsere Darstellung auch mit ihnen beginnen. Schon bei den geraden Takten fehlt die Hexapodie, weshalb hier auch keine so vollkommen äusserlich ausgeprägte Gliederung zu erwarten war. Der antithetische $^5/_8$-Takt (Päon) dann kann seiner Natur nach nicht so scharf gegliederte Sätze bilden: denn in diesen ist ja schon jeder Einzeltakt scharf abgesetzt; und ausserdem fehlt ihm die Synkope. Endlich die grossen $^6/_8$- und $^3/_4$-Takte bilden keine über die Tripodie hinausgehenden Reihen, weshalb hier auch dann keine scharfe Gliederung zu erwarten wäre, wenn synkopirte $^6/_8$- oder $^3/_4$-Takte vorhanden wären.

Die verschieden gegliederten Sätze haben einen ausserordentlich verschiedenen Charakter und deshalb eben so abweichende Functionen. Doch darüber wird erst § 18 sq. Auskunft gegeben werden. Hier die mit dem Wesen der Taktarten in Beziehung stehenden äusseren Gesetze.

2. Am deutlichsten sind die Gliederungsverhältnisse in der Hexapodie zu erkennen, da in ihr die grösste Mannigfaltigkeit denkbar ist und auch wirklich vorkommt. Sehen wir nun, welche Gliederungen in ihr durch synkopirte Takte angedeutet werden

können. Sätze, in denen die Gliederung durch keine Synkope scharf ausgeprägt ist, die daher mehr in einem ruhigen und gleichmässigen Flusse verlaufen, sind häufig genug, z. B.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||

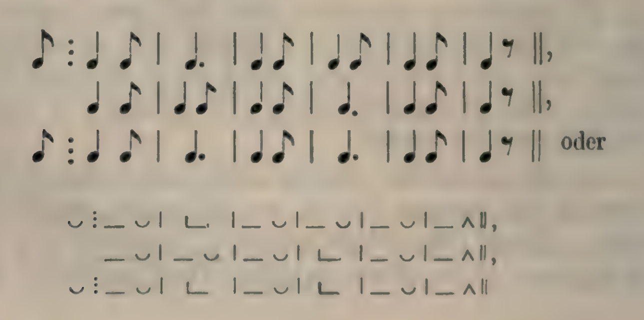
u. dgl. m. Der kräftige Schlusstakt (— ∧ entsprechend ⊔ im Innern der Verse) kann natürlich keine Beziehung zur Gliederung haben, eben so fremd steht derselben aber auch ein synkopirter Anfangstakt, wie

⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ || Pind. Nem. VII, Ep. V. 5.

Das sind nur Markirungen der äusseren Grenzen. Aber auch Synkope im vorletzten Takte hat weder bei der Hexapodie, noch bei einem Satze von irgend anderer Ausdehnung etwas mit der Gliederung zu thun. Dies geht unzweifelhaft aus dem Charakter der fallenden Sätze (§ 18, 5) hervor. Folglich markirt nur der zweite, dritte und vierte Takt in der Hexapodie die in ihr herrschende Gliederung und die damit verbundene Intonation, welche wiederum auf das Genaueste den dem Satze gegebenen musikalischen Noten entspricht und also unmittelbar mit der Melodie zusammenhängt.

3. Da die choreïschen Hexapodien immer dipodisch gegliedert sind, so können Synkopen bei ihnen nie im dritten Takte vorkommen, wohl aber im zweiten und vierten.

Diese Regel ist von ausserordentlicher Wichtigkeit und wie viele andere geeignet, die strenge Gesetzlichkeit zu beweisen, die auf rhythmischem Wege in den poetischen Formen erschlossen wird Wenn nämlich Hexapodien von der Form



u. dgl. m. (vgl. § 18), welche sich sogleich durch den ihnen innewohnenden rhythmischen Wohlklang bemerkbar machen, welche ausserdem mit der unverkennbar dipodischen Gliederung der Hexapodie in der nächsten Beziehung stehen und eine grossartige Gesetzlichkeit in ihrer Stellung in den Perioden zeigen, ausserordentlich häufig vorkommen: warum kommt da auch nicht eine einzige Hexapodie in der ganzen griechischen Literatur vor, die durch eine Synkope im dritten Takte mit der dipodischen Gliederung in Widerspruch steht? Unsere Antwort ist: weil eben in der ganzen poetischen Literatur nichts Willkürliches, Unschönes und Ungeregeltes zu treffen ist; es sei denn, dass man Euripides solche Vorwürfe mache: doch auch der überschreitet bestimmte Grenzen nie und unterscheidet sich eigentlich nur dadurch, dass er entweder Formen, die an und für sich schön sind, hin und wieder ziemlich zwecklos anwendet, oder innerhalb des Gestatteten zu Formen von wenig innerer Schönheit gelangt.

Dass „gedehnte Sätze“ (§ 18, 7), in denen neben der Synkope des zweiten und vierten Taktes auch eine des dritten vorkommt, keine Ausnahme zu unserer Regel bilden, ist selbstverständlich. In der Hexapodie

♩. | ♩. | ♩. | ♩. | ♩. | ♩. ||, ⌴ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | ⌴ ||

ist ja durch die Synkope im dritten Takte keine Gliederung bezeichnet, vielmehr ist die ganze Reihe eben so gleichmässig als

♪ ⋮ ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||,
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||.

Natürlich kann ein synkopirter Takt nur gliedern, wo er zwischen nicht synkopirten auftritt. So sind auch Soph. El. II, Ep. die Verse

> ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ∧ || und
⏑ ⋮ — ⏑ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ∧ ||

auf das Strengste dipodisch gegliedert.

4. Die logaödischen Hexapodien können durch Synkopen eben so wohl halbirt als dipodisch zerlegt werden.

Gestattet also sind nicht nur Reihen wie

⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Aj. IV, α, 2.
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | –⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Aj. III, β, 10.

u. dgl., sondern auch solche wie

⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Nem. VII, Ep. 4.
— > | –⏑ ⏑ | ⊔ | –⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Soph. El. III, V. 1.

Man denke nur hier nicht an Willkühr und Ungebundenheit! Was man, in Ermangelung besserer Bezeichnungen, unter dem gemeinschaftlichen Namen der Logaöden begreift, das sind eigentlich sehr verschiedene Weisen, die wenig rhythmische und musikalische Berührungspunkte mit einander haben. Wir werden nicht nur den sehr verschiedenen Charakter derselben darstellen, § 22—23, sondern dort auch zugleich die historische Entwickelung der Formen geben. Hier genüge die Andeutung, dass die Pindarischen Logaöden durchaus keine durchgängige dipodische Gliederung haben; dass Aeschylus und Sophokles beide Genera in der Anwendung unterscheiden, letzterer z. B. nur in kommatischen Gesängen halbirte Hexapodien hat. Wer irgend ein Gefühl für den Rhythmus hat, wird hierin keinen Zufall erblicken, sondern diejenige Anwendung finden, welche sich aus dem der halbirten Hexapodie innewohnenden Charakter der Unruhe sogleich ahnen liess.

Den Regeln über die Logaöden sind natürlich auch alle Sätze unterworfen, welche des kyklischen Dactylus entbehren, aber in den logaödischen Strophen oder Perioden auftreten. So bildet denn Pind. Dith. III, V. 2

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

keine Ausnahme zu unserer Regel über die Choreen, selbst wenn man hier Halbirung annehmen wollte,

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,

während doch auch dipodische Eintheilung hier zulässig erscheint,

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,

was keiner weiteren Besprechung bedarf, und wie der respondirende Vers am angeführten Orte,

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | –⏑ ⏑ | — ⏑ ‖

mit seiner ausserordentlich deutlich ausgeprägten dipodischen Gliederung sehr wahrscheinlich macht. Wer aber irgend Anspruch auf Kenntniss der poetischen Kunstformen macht, der wird sich schon gewöhnen müssen, das äusserlich Aehnliche oder Gleiche auch verschieden zu benennen je nach dem inneren Wesen, der Bedeutung und Anwendung. Der oben aus Pind. Dith. III citirte Vers ist also logaödisch, nicht choreïsch.

5. Den logaödischen Weisen steht nun noch ein Takt zur Verfügung, der vermöge seiner Lebhaftigkeit geeignet ist, die Sätze in bestimmte, dem rhythmischen Gefühle sich leicht verrathende Abtheilungen zu zerlegen, d. h. mit andern Worten, sie zu gliedern. Es ist der kyklische Dactylus. Folgt derselbe mehrere Male auf einander, bildet er also mit der gewöhnlichen Form F (— ◡) oder auch mit synkopirten Takten keine Antithese, so kann er natürlich nicht die Tendenz haben, eine Reihe zu zerlegen. Wir finden z. B. Soph. Ant. I, β, V. 1—2:

⏔ ◡ | ⏔ ◡ | ⏔ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖.

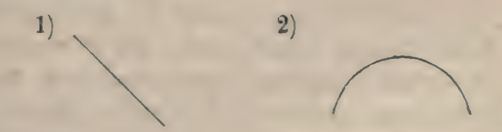
Diese Reihe beginnt mit lebhafter Bewegung, die im vierten Takte erst ruhiger wird, im fünften Takte aber schwer niedersinkt und im sechsten scharf abgeschlossen ist. Sie fliesst also im naturgemässen ungehemmten Strome dahin, durch nichts beschränkt und getheilt — und hat keine deutlich sich abhebende Gliederung. Aehnlich verhält es sich mit

> ⁝ ⏔ ◡ | ⏔ ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖ Ant. III, α, V. 1.

Ganz anders ist der Charakter der beiden Verse

— ◡ | — > | ⏔ ◡ | ⏔ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ ib. V. 3.
— ◡ | — > | ⏔ ◡ | ⏔ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖ ib. V. 2.

Es ist eine Bewegung, die bei ihrem Beginne langsam ist, dann wächst und sich gegen das Ende wieder (in verschiedenem Grade) senkt. Zwei Linien mögen den Unterschied der beiden Bewegungen ausdrücken:



Im zweiten Falle also ist eine gewisse Gliederung der Reihe deutlich angezeigt.

So machen Reihen, in denen die lebhaften und die ruhigen Takte nach bestimmter Regel mit einander wechseln, je nach der Stellung derselben einen völlig verschiedenen Eindruck. Man vergleiche folgende Sätze mit einander:

1) , —◡ ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ Nem. III, Ep. V. 1.
2) —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ‖ Pyth. VII, Ep. V. 4.
3) ◡ ⁝ —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ ‖ Ol. XIII, Str. V. 7.
◡ ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. R. IV, α, V. 5.

Im ersten Beispiele lässt sich ohne Schwierigkeit eine Zerlegung der Reihe in 2 + 4 Takte erkennen: es ist eine lebhaft beginnende Bewegung, die im zweiten Takte ruhiger wird; im dritten beginnt sie wieder mit derselben Kraft und sinkt dann wieder gegen das Ende der Reihe hin. — Umgekehrt finden wir im zweiten Beispiele die Reihe in 4 + 2 Takte, und in den beiden Versen unter 3) dieselbe in 3 + 3 Takte zerlegt.

Viel deutlicher aber ist die Gliederung durch Synkopen, als die durch logaödische Takte. Doch wo beide Mittel mit einander verbunden werden, da prägt sich der Charakter der Reihen nur um so bestimmter aus. So finden wir die Hexapodie

—◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Ol. C. VI, Ep. V. 3

und manche andere Bildungen; besonders häufig und significant aber sind diese Gliederungen bei der Tetrapodie, namentlich wo zwei derselben, wie gewöhnlich bei Sophokles, zu Einem Verse verbunden sind, z. B.

—◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | ⊔ ‖ —◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | — ◡ ‖ Ant. I, β, V. 5.
◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | — ◡ ‖ ib. IV, V. 1.
—◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | ⊔ ‖ —◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | — ∧ ‖ El. III, Str. V. 6.

Aus obigen Beispielen nun leuchtet für die logaödische Hexapodie die Regel ein, dass die Form C, mit F wechselnd, an erster, dritter und fünfter Stelle stehend, eine dipodische Gliederung anzeigt, an vierter Stelle dagegen die Halbirung markirt. An zweiter Stelle zwischen lauter

scheinbaren Choreen stehend, ist sie dagegen weder in der Hexapodie, noch in der Pentapodie, Tetrapodie und Tripodie für die Gliederung bezeichnend. So finden wir, um aus der grossen Anzahl ein einzelnes Beispiel auszuwählen, in der Hexapodie

— ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Aj. I, Ep. V. 2

nur die nicht sogleich mit voller Lebhaftigkeit beginnende Bewegung ausgedrückt.

6. Wie die Gliederung der Sätze bei den übrigen Weisen durch verschiedene Taktformen ausgedrückt werde, ist bei allen leicht zu erkennen. In § 18 sq. wird auch der Sinn der Formen ausführlich genug besprochen werden und die ausserordentliche Consequenz in Anwendung derselben in zweifelloser Weise zu Tage treten und reichlich bewiesen werden. In jener wahrhaft grossartigen Consequenz, welche die gesammte Literatur belegt, ist zu erkennen, mit welchem klaren Bewusstsein die Dichter und Componisten die einzelnen Formen unterschieden und nach diesen Unterschieden angewandt haben. Zugleich auch lässt sich die historische Entwickelung auf das Schönste verfolgen.

Welchen Werth aber hat nun eine Grille, wie die alten Rhythmiker sie hatten, nach denen jede Hexapodie als ein ποὺς διπλάσιος in 4 + 2 Takte zerlegt werden soll? In welcher Weise müsste man mit Versen wie den oben citirten,

◡ ◡ ◡ | —◡ ◡ | ⊔ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Nem. VII, Ep. 4.
— > | —◡ ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Soph. El. III, V. 1

herumwürgen, um sie dipodisch zu zergliedern und hiernach zu intoniren! Denn das ist doch der Sinn von jener Zerlegung in 4+2 oder 2+4 Takte! Und wie steht das mit der historischen Entwickelung der Logaöden aus den Dactylen in Widerspruch! Werfen wir also diese Regel, für deren Feststellung Rossbach und Westphal sich so unendliche Mühe gegeben haben, als unhistorisch, in ihrer Anwendung zu den unschönsten, ja zum Theil zu barbarischen Formen führend, über Bord!

Hat Aristoxenos (αὐτὸς ἔφα) in der That zu einem solchen Zerhudeln der kostbarsten Schöpfungen anleiten wollen? Gewiss nicht! Er theilt in seinen στοιχεῖα einige, aus der Beobachtung der allergeläufigsten Metra geschöpfte Regeln mit, die den ersten Anfänger anleiten sollen, nicht grossartige und kunstvolle Composi-

tionen nach Art eines Pindar, Aeschylus und Sophokles zu schaffen — denn wer könnte durch trockne Regeln hierzu anleiten? — sondern in ganz leichten und volksmässigen Weisen sich zu versuchen. Wehe dem, der nach so elementaren Regeln eine grosse und schwere Wissenschaft handhaben will, der da glaubt, eingedrungen zu sein in das Innere der Compositionen eines Mozart und Beethoven, wenn er eine Klavierschule für die ersten Anfänger, die etwa einer der grossen Meister hinterlassen hat, sich aneignet! Und wie, wenn von dieser Klavierschule nur ein kleiner Theil erhalten wäre: aus diesen Fetzen soll die ganze Wissenschaft aufgebaut werden?

Wir fordern nun unsere Leser auf, mit uns auch diesen Regeln, welche Westphal über Gliederung und Intonation der Reihen eruirt hat, für immer Valet zu sagen. Es ist nothwendig, es ist dringend nothwendig, dies zu thun, ehe man in das schwierigere Gebiet folge, welches mit § 18 beginnt. Vorher aber werden noch einige allgemeine Theorien in § 17 zu geben sein, damit in den folgenden Abschnitten bei den verschiedenen Metris nicht zu oft dasselbe zu wiederholen sei.

---

§ 17. Gesetze für die Taktfolge.

1. Der Lehre von der Taktfolge liegt wieder, wie der von der Gliederung der Sätze die Theorie über die Charakteristik der Taktformen, § 9, wo wir nachzusehen bitten, zu Grunde. Dann ist noch vorher § 15, 1 zu vergleichen; wir können auch hier, aus denselben Gründen wie dort, nur von Sätzen sprechen, welche den Vers schliessen.

Beginnen wir mit den eigentlichen oder **ruhigen Dactylen**, welche in den Formen B (— ◡ ◡), F (— —) und G (⊔) auftreten, unter denen die Form F gewöhnlich spondeus genannt wird, d. h. von Allen, welche zu keinem Verständniss der äusseren Form vorgeschritten sind. Das Schema des heroischen Hexameters ist nun bekanntlich:

— ⏖ | — ⏖ | — ⏖ ‖ — ⏖ | — ⏖ | — —]

d. h., in den fünf ersten Takten können die Formen B und F ziemlich nach Belieben stehen, im Schlusstakte aber ist ausnahmslos F in Anwendung. An zweien Stellen aber wird die Form F fast durchgängig vermieden, nämlich im dritten und im fünften Takte. Hierfür sind zwei ganz verschiedene Gründe massgebend gewesen. Sind die Takte 1. 2. 4. 5. „beweglich“, die Takte 3 und 6 in gleicher Weise ruhig, so entsteht ein Vers,

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —]

welcher trotz der Cäsur, die den dritten Takt zerlegt, doch allzu gleichförmig ist. Seine dikolische Gliederung ist allzu auffallend und deshalb den ruhigen epischen Fluss störend: aus diesem Grunde kommen solche Verse nur selten vor; ganz vereinzelt aber unter Hexametern anderen Baues tragen sie nur zur grösseren Mannigfaltigkeit der Partie bei, ohne die ruhig dahinfliessende Rede in zu gleiche Theile zu zerhacken.

Anders ist es mit dem Verse

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | — —] oder
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | — —].

Er ist zu schwer, hat zu wenig Beweglichkeit und Leben. Daher pflegt der vorletzte Takt dreisilbig gewählt zu werden: es wird so ein Sinken die beiden letzten Takte hindurch vermieden und durch die Bewegung, welche noch kurz vor dem Ende stattfindet, dem ganzen Verse die nöthige Lebhaftigkeit gewahrt.

Vergleichen wir den elegischen Hexameter,

— ⏕ | — ⏕ | ⊔ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔].

Aus welchem Grunde ist hier das strenge Gesetz, dass nur die beiden ersten Takte auch die ruhige Form haben dürfen, während der vierte und fünfte durchaus die Form B bewahren? Um dieses zu begreifen, muss man sich das ganze Distichon vergegenwärtigen. Je der erste Vers, ein heroischer Hexameter, gewährt in seinem würdevollen, gemessenen Gange das Bild eines ebnen und gleichmässigen Flusses, ohne viel Leben und Bewegung. Er würde also, dauernd wiederholt, nur den ruhigen Gleichmuth, die feierlich erhabene Stimmung, die vollendete Objectivität darstellen können und thut es in der That in der älteren und noch auf dem Boden reiner Natürlichkeit stehenden Poesie durchaus: denn nur der

feierlich erhabene Hymnus, das gemüthlich beschauende Epos und dann wieder der ernste und religiöse Orakelspruch sind die Gebiete, auf denen er sich ursprünglich bewegt. Ganz verschieden aber ist der Charakter des elegischen Hexameters: scharf sind seine beiden Tripodien durch διαίρεσις von einander gesondert, statt durch die Cäsur sanft zusammengekettet zu sein (Lehrs, de Ar. st. Hom., S. 414: „Die Cäsur ist wie ein Gelenk, das zwei Glieder eben so wohl scheidet als verbindet, wie ein Ring, der zwei Glieder einer Kette trennt und verbindet"); jede Tripodie ist durch einen langen und kräftigen Ton ganz bestimmt abgeschnitten, statt ruhig und gemessen wie die Tripodien des heroischen Verses zu verlaufen; und der dort vermiedene gleiche Ausgang der beiden Sätze ist hier zum Gesetze geworden, so dass die beiden Theile des Verses auf das Genaueste einander entgegenstehen. Da nun in dem langen Tone überhaupt, wo er noch in natürlicher Weise angewandt wird, ein starkes, entweder freudiges oder schmerzhaftes Gefühl, oder ein fester Wille zum Ausdrucke kommt, so ist klar, dass der zweite Vers des Distichons dieser zweizeiligen Strophe das eigentliche Leben erst geben muss. Dieser verschiedene Charakter wird selbst noch im Inhalte der Verse offenbar. Um dieses zu erkennen, braucht man nur wenige Elegien des Kallinus, Tyrtäus, Mimnermus und Theognis zu vergleichen. Da steht z. B. die feierliche Aufforderung zur Tapferkeit und Vaterlandsliebe gewöhnlich im heroischen Hexameter, während im elegischen in energischer Weise die Schmach der Feigheit vorgehalten oder das besonders auf Phantasie und Gemüth Wirkende entgegengehalten wird; oder es schildert der erstere Vers, der zweite bringt die Contraste, die schärfsten Gegensätze; nicht selten auch begründet und führt der heroische Vers weiter aus, was im vorhergehenden elegischen in kurzen und kräftigen Zügen gegeben war. Will man verstehen lernen, wie sehr diese Natürlichkeit und Ursprünglichkeit verloren ging, als das Distichon eine blosse Kunstform, ein reines Schema geworden war, nach dem man mechanisch Gedichte verfertigte, so vergleiche man dann die Verhältnisse in den von Kritias, Hermesianax, Alexander dem Aetoler und Kallimachus uns überkommenen grösseren elegischen Bruchstücken, und man wird sogleich erkennen, dass hier aller Zusammenhang zwischen Inhalt und Form der beiden Verse aufgehoben ist. Und das ist

fast immer der Charakter der eigentlichen Kunstpoesie: Mangel an Verständniss des den Formen innewohnenden Ethos und dafür übertriebene Sorgfalt in Anwendung derjenigen Formen, welche den *elementaren* Regeln am besten zu entsprechen scheinen.

Doch das beiläufig. Es geht aber aus diesem Zwecke des elegischen Verses hervor, dass er am allerwenigsten in seinem zweiten Theile die ruhigen Taktformen haben dürfe. Stehen sie im ersten Theile, nun, so erscheint der ganze Vers eigentlich nur um so lebhafter, indem der ziemlich ruhige erste Theil durch ein lebendiges Ende abgeschlossen wird, während sonst gewöhnlich das Umgekehrte stattfindet.

Wir lernen aber aus dieser Betrachtung eines der allerhäufigsten Metra, dass die wechselnden Taktformen nicht nur die Gliederung der Reihen markiren sollen, sondern eben so sehr dazu bestimmt sind, der durch den Rhythmus bezeichneten Bewegung einen bestimmten Charakter zu geben. Schon in Nr. 4 des vorigen Paragraphen wurde auf diesen Zweck hingedeutet. Dann aber werden wir auch daraus ahnen können, dass überhaupt für die Aufeinanderfolge der verschiedenen Taktformen bestimmte Gesetze herrschen. Diese wollen wir in dem Folgenden in ihren allgemeinsten Umrissen darstellen.

2. Es handelt sich, nachdem bereits in § 16 das Wichtigste über die Stellung der synkopirten Takte G gesagt worden ist, ebenso das vereinzelte Vorkommen der Form C bei den Logaöden im Anfangstakte und den mittleren Takten erwähnt ist, nun besonders um die Feststellung, unter welchen Verhältnissen die Formen B und C bei den Dactylen, Logaöden und Choreen am Ende der Reihe auftreten können, und um Erkenntniss ihres Verhältnisses zu der Form F. Diese Formen nun sind:

	B	C	F
Dactylen	— ◡ ◡	(fehlt)	— —
Logaöden	◡ ◡ ◡	—◡ ◡	— ◡
Choreen	◡ ◡ ◡	(—◡ ◡)	— ◡

Um aber im Innern der Verse die Schlüsse der Sätze besser würdigen zu können, soll von nun an, wie auch in den Texten unseres Bandes geschehen wird, die wechselnde Theilung und eben

so der wechselnde Einschnitt, wie in dem § 12, 10 besprochenen Beispiele aus Ran. VIII durch einen Punkt bezeichnet werden, also in jener Strophe:

— ◡ | — ⏓ | — ◡ | — . ⏓ . || — ◡ | — ⏓ | — ◡ | — . ⏓ . || — ◡ | — ⏓ |
— ◡ | — ∧ ||

Auf diese Art können auch die Cäsuren des Hexameters ganz allgemein angegeben werden:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — . ◡ . ◡ || — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ||

Es konnte diese Bezeichnungsweise in der Eurhythmie noch nicht gebraucht werden, da, wie jeder aufmerksame Leser bemerken wird, das Verständniss derselben erst in der Compositionslehre zu erreichen war. Selbst die immer stattfindende Cäsur wurde dort noch nicht durch ein Komma bezeichnet, weil die Theorie vom Verse nach unserer Einleitung, S. 20, jenem Buche fern bleiben musste. Im Leitfaden ist jenes Komma eingeführt. Wäre es aber keine dringende Nothwendigkeit gewesen, keine anderen Bezeichnungen zu gebrauchen, als diejenigen, deren Erklärung auch im gehörigen Zusammenhange gegeben werden konnte, so hätten namentlich die Pindarischen Schemen durch den soeben besprochenen Punkt sehr an Deutlichkeit und Genauigkeit gewonnen. Nun werden unsere Leser das volle Verständniss für diese Sache erlangen können durch Vergleichung des vorliegenden Paragraphen der Compositionslehre mit § 12, 10. 11., § 15, 1. 7.

Als Gesetze für den Wechsel der obigen Formen B, C und F gelten nun:

I. Bis zur Pentapodie dürfen die ganzen Sätze aus beweglichen oder lebhaften Takten bestehen; die Hexapodien aber müssen nothwendig einen ruhigen oder synkopirten (katalektischen) Schlusstakt haben.

§ 14, 3 wurde selbst eine Folge von sechs Takten der Form F, wie — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ || als rhythmisch unschön und im Gebrauche nicht nachweisbar verworfen; nur bei vorhandenem Auftakte wurde ebendaselbst Nr. 4 eine so eintönige Reihenfolge für zulässig erachtet und durch Stellen belegt. Es könnte nun auffallen, dass bei einem nur um einen Takt kleineren Satze bereits die ununterbrochene Folge von Takten der Form B und C als gestattet erachtet wird. Muss doch eine solche Reihe —

wie man denken sollte — das Gepräge einer nicht endenden Unruhe haben, zu deren Ausdruck unmöglich die in Rede stehenden Taktarten (Dactylen, Logaöden, Choreen) dienen können. Aber die Zahl Fünf spielt in der Rhythmik eine eigne Rolle. Man vergleiche das über den aufgelösten Bacchius Gesagte, § 5, 10, dann besonders § 14, 8. Aus diesem Grunde ist der Vers

— ⏔ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ‖

bei Aeschylus, Pers. VI, γ, V. 3 und Eur. Med. I, V. 5 durchaus von untadelhafter Bildung. Auch die logaödische Pentapodie

—◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ ‖

würde unseren Regeln gerade nicht widersprechen. Da aber die Logaöden schon ohnehin durch den kräftigen Nebenictus in der Senkung ein Metrum der Unruhe oder lebhafter Bewegung sind, namentlich, wo sie nicht, wie in den Standliedern u. s. w. des Sophokles eine durchgängig dipodische Gliederung haben, so würde in einer so langen, nicht bestimmt abgeschlossenen Reihe lebhafter Takte eine zu grosse Unruhe ausgeprägt sein, die das rhythmische Gefühl nicht befriedigen könnte. Daher kommt die logaödische Pentapodie aus lauter lebhaften Takten nicht vor, ist wenigstens nicht in einem einzigen Beispiele mit Bestimmtheit nachweisbar.

Die Tetrapodie aus lauter lebhaften Takten ist häufig bei den concitirten Dactylen. Die zahlreichsten Beispiele stehen Soph. El. I, α. β. Ep.; O. C. I, ζ; Phil. V, Ep. β. Auch dem Aeschylus ist sie nicht fremd, wie Pers. VI, α, V. 1 zeigt und bei Aristophanes, Thesm. XI, V. 13 findet man die logaödische Tetrapodie —◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ ‖. Bei Euripides sind andere zahlreiche Belege zu finden. Bemerkenswerth ist ferner die viermalige Wiederholung von chor. D bei Sophokles

(— ω | — ω | — ω | — ω ‖)

worüber § 19, 2, VIII gesprochen ist.

Anders ist schon wieder das Verhältniss in der Tripodie. Da sie als ungerader Satz keinen so rein befriedigenden Abschluss an und für sich hat, als etwa die Tetrapodie oder auch die Pentapodie, die man auch als mesodisch gegliedert sich denken kann (denn theilt man in 2 + 1 + 2 Takte, so sind die Icten in der That keine anderen, als bei der Theilung in 3 + 2 Takte), so

muss sie vermöge der Form des Schlusstaktes deutlich abgeschlossen und wo möglich scharf gesondert von den daneben vorkommenden anderen Sätzen der Composition sein. Daher kommt weder die dactylische noch die logaödische Tripodie aus lauter Takten der Form B oder C vor.

Unsere Leser werden nicht daran erinnert zu werden brauchen, dass der erste Satz des heroischen Hexameters keine Ausnahme bildet wegen der Cäsur, die vor eine seiner Kürzen fallen muss. In den dorischen Strophen bei Pindar dann sehen wir bereits das Bestreben consequent durchgeführt, der Tripodie einen ruhigen und scharfen Abschluss zu geben. So häufig die Sätze — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ und — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ ‖ bei ihm sind, kommt doch — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ‖ gar nicht vor.

Reine Dipodien aus der Form C kommen mehrmals vor, doch enden sie nie den Vers, weshalb wir mit ihnen uns hier nicht weiter beschäftigen.

II. Die Form B, resp. C darf nicht den Schluss eines Satzes bilden, ohne dass mindestens auch der vorletzte Takt dieselbe habe.

Die dactylischen, logaödischen und choreïschen Sätze von den folgenden und ähnlichen Formen sind demnach nicht zulässig:

— — | — — | — — | — — | — ◡ ◡ ‖
— ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ ‖
— ◡ | — ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | —◡ ◡ ‖

Die Regel wird vollkommen bewiesen durch die Praxis, in welcher wir die Grenze nie überschritten finden. Wenn es in der Mitte des Verses zuweilen so scheint, so liegt das an der Cäsur, ein Verhältniss, über welches wiederholt gesprochen ist. Notirt man Hexameter ohne das Zeichen dieser Cäsur, so könnte die Regel oft als gebrochen erscheinen, z. B.

— — | — — | — ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖
— ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ ‖ — — | — ◡ ◡ | — — ‖,

wo aber allgemein anzugeben ist

— — | — — | — . ◡ . ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖
— ◡ ◡ | — — | — . ◡ . ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖

und in dem besonderen Falle

— — | — — | —, ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ oder
— — | — — | — ◡, ◡ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ u. s. w.

Hiernach sind die sonst vorkommenden scheinbaren Ausnahmen von den sogleich aufzustellenden specielleren Regeln zu beurtheilen, z. B. Pyth. XI, Str. V. 1 ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | —⏑ ⏑ ||, wo zu bezeichnen ist ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | —⏑ . ⏑ || nach dem zu Anfang von Nr. 2 unseres Paragraphen Gesagten.

Die eben gegebene Regel wird nun bei verschiedenen Sätzen je nach ihrer Ausdehnung eine genauere und beschränktere. Wieder zeigt sich hier, wie in allen Hauptsachen, dass dasjenige, worauf die rein musikalische Theorie führt, durch den Gebrauch der grossen Dichter auf das Unzweifelhafteste bestätigt wird. Jedenfalls ist in ihrer Praxis nichts vorhanden, das nicht die rationellste Erklärung zuliesse.

A. In der Pentapodie müssen sämmtliche Takte die Form B, resp. C haben, wenn sie der Schlusstakt hat; nur der erste Takt kann eine Ausnahme machen.

Daher ist — ⏖ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ || Pers. VI, γ, V. 3 ein richtig gebauter Satz; aber bereits — — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ || würde nicht mehr zulässig sein.

Dass nämlich in dem ersten Takte eines Verses im Allgemeinen nicht das Hauptgewicht desselben ruhe, zeigt die sogenannte äolische Basis, die vom rhythmischen Standpunkte aus nur als eine ungenaue und nachlässige Behandlung des Anfangtaktes erscheint. In dem allerunregelmässigsten und ungebundensten Theile der Composition nun kann unmöglich ihr Hauptgewicht ruhen. So ist denn die „äolische Basis“ (vgl. Leitf. § 27) nichts als eine Art von Einleitung und Vorbereitung für den eben durch ihn besser hervorspringenden stärker intonirten zweiten und dritten Takt. Dies hat schon Hermann eingesehen, wie seine Worte zeigen Epit. d. m. praef., p. V: „Unum afferam, ex quo intelligi poterit, cur b a s i s, quam vocamus, semper ante arsin, numquam ante anacrusin inveniatur. Qui non e cursu, sed ex ipso in quo stant loco pedibus junctis vel fossam vel funem transsilire volunt, colligendarum virium caussa primo bis subsilire solent, tum tertium collectis viribus illum quem volebant saltum peragunt. Eum geminum subsultum basis refert.“ Hermann hätte nicht einmal nöthig gehabt, sich eines Gleichnisses zu bedienen, sondern er konnte ganz direct, freilich in etwas anderer Weise, von dem ersten vorbereitenden Tritte bei jenen orchestischen Bewegungen sprechen. Und eine ähnliche

Bedeutung hat dieser Takt auch für die Musik, welche ja durch das Princip des Rhythmus auf das Innigste mit der gleichzeitigen Orchesis verbunden ist. Diese Theorie nun wird nicht wenig auch unterstützt durch Anfangstakte wie denjenigen in der obigen dactylischen Pentapodie. Und wir sehen dabei aufs Neue, wie eng die metrischen Erscheinungen mit dem Wesen der Musik zusammenhängen.

Bei dieser Gelegenheit sei es gestattet, über die „stichisch auftretende“ dactylische Pentapodie kurz mich auszusprechen. Ich habe sie noch im Leitfaden, S. 68 als eine dactylische Reihe dargestellt, doch eigentlich nur aus dem Grunde, weil die Beweise für ihre Auffassung als logaödische Hexapodie mir damals noch nicht positiv genug schienen, in welchem Falle man wohl thut, der äusseren Form zu folgen. Es ist nämlich die „Basis“ kein positiver Beweis für die Auffassung eines Verses als logaödisch, da eine Ungenauigkeit des ersten Taktes auch ganz wohl denkbar ist bei Dactylen wenigstens zu einer Zeit, als diese sich noch nicht scharf von den Logaöden gesondert hatten; und so lange nicht mit völliger Bestimmtheit jener Vers als logaödisch dargestellt werden konnte, durften keine sechs Takte statuirt werden, die als Dactylen nothwendig (nach § 14, 1) in zwei Tripodien zu zerlegen waren. Wie durfte man aber aus dem Silbenschema

— ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡̄ |
— — |
◡ — |

einen Vers construiren von der Form

— > | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ | ⊔ ◡ | — ⊼ ‖
— — |
> — |

ohne einerseits durch vorhandene Cäsuren ein Kennzeichen für diese Theilung zu haben, andererseits nachweisen zu können, dass die Tripodie — ◡ ◡ | ⊔ ◡ | — ⊼ ‖, in sich musikalisch unschön, wirklich angewandt worden sei? Es musste also vorläufig bei jener Pentapodie bleiben, und so lange die Pentapodie blieb, mussten auch die Dactylen bleiben. Denn bei Logaöden liegen, wie wir oben sahen, keine Belege vor, dass Pentapodien aus lauter Takten der Form C jemals gebildet seien, und folglich durfte auch nicht eine Reihe gebildet werden, in der nur der erste Takt ruhig war.

Nun aber ist es gelungen, wie § 35, 3. 4, § 36, 4 u. s. w. angedeutet ist, zu erkennen, dass die Pentapodie nicht geeignet war, für sich Strophen zu bilden, sondern immer einer Auflösung bedurfte. So werden wir hier denn nothwendig auf die Hexapodie und folglich auf die Logaöden geführt, und nun ist allerdings zu erkennen, dass die Basis, soweit wir die Erscheinungen der Literatur verfolgen können, immer nur bei echten Logaöden in Anwendung war. Der besprochene Vers also, von dem Hephästion berichtet, dass Sappho aus ihm zweizeilige Strophen bildete, lautet bei ihr und bei Theocrit. Id. XXIX (wo Westphal ebenfalls diese Strophen richtig hergestellt hat):

— ◡́ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— >
◡ —

B. **Bei der dactylischen Tetrapodie können die beiden ersten Takte, oder jeder von ihnen einzeln die ruhige Form haben, während beide Schlusstakte die bewegliche Form haben.**

Von dieser Art ist — ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ || Phil. V, Ep. β′, 10, ferner — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — . ◡ . ◡ || Pers. VI, β, V. 1. 3., Ep. V. 1. 5 zwar den Vers nicht schliessend, doch auch einmal ganz ohne Cäsur. Der Grund, weshalb bei der Tetrapodie die ruhigen Takte weiter nach hinten rücken können, als unter sonst gleichen Umständen bei der Pentapodie, ist natürlich in den Gliederungsverhältnissen dieser Sätze zu suchen. Die Zerlegung in 2 + 2 Takte, oder, um mit Aristoxenos zu reden, im λόγος ἴσος, ist eigentlich eine viel schärfere Trennung als die in 3 + 2 oder 2 + 3 Takte, im sogenannten λόγος ἡμιόλιος. Hier nämlich stehen sich zwei Satzicten, ein starker und ein schwacher gegenüber und lassen deshalb die beiden Theile der Reihe als ziemlich selbständig erscheinen; bei der Pentapodie dagegen sind nach § 14, 2 vier Satzicten vorhanden, darunter zwei von gleicher Stärke. So finden denn keine so grossen Gegensätze statt, es verläuft Alles gleichsam in ruhigem Flusse und die Theilung der Reihe tritt nicht so stark hervor. Da nun durch continuirlich folgende lebhafte Takte nicht die Gliederung markirt wird, wie dies nach § 16, 5 durch einzeln

an den rechten Stellen beigemischte Takte der entsprechenden Form geschieht, so würde eine Pentapodie wie

— — | — — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖ oder
— — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖

nur den Eindruck einer und derselben Bewegung machen, die gegen das Ende hin ganz ohne Bedeutung zunimmt, während der Natur der Sache nach hier eine allmälige Senkung zur Ruhe stattfinden müsste. Dagegen erscheint die Tetrapodie

— — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖

eben wegen des erwähnten Gegensatzes, als zwei verschiedene Bewegungen bezeichnend, von denen die zweite lebendiger ist als die erste. Man vergleiche hiermit springende und zugleich voll auslautende Tetrapodien wie ⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ ‖ u. dgl. m.

Dass von Tripodien nichts weiter zu sagen ist, ist leicht einzusehen, da selbst reine Formen wie — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖ und —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖ (ohne Cäsur) nicht vorkommen. Wie die scheinbare Ausnahme > ⋮ — ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖ Pyth. XI, Str. V. 1 aufzufassen sei, ist schon § 15, 1 gesagt worden.

III. Nun ist aber eine Ausnahmstellung noch zu erwähnen, welche die Form B (niemals C) bei Choreen und Logaöden nicht selten einnimmt. Wir nannten den Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑ einen „beweglichen" Takt, und dass er dieses gewöhnlich sei, dass er also noch flüchtiger sei, als der kyklische Dactylus, wird durch die Aufeinanderfolge dieser beiden Taktarten in dipodisch zu gliedernden Logaöden vollkommen bewiesen. Vgl. Eurh. § 7, 5; Leitf. § 13, 2. Wo aber der Tribrachys ein beweglicher Takt ist, da dürfen wir eine Intonation der Noten annehmen, die sie deutlich trennte, etwa ♪ ♪ ♪. Nun steht aber nichts entgegen, die ersten beiden Noten dieser Gruppe sehr eng mit einander zu verbinden, sie ineinander gleichsam zu schleifen, ♫ ♪ mindestens aber nicht scharf gegen einander abzusetzen und so deutlich als die aufgelöste Viertelnote ♫ ♪ erscheinen zu lassen. Markirt könnte dies noch mehr werden dadurch, dass die ersten beiden Noten gleiche Höhe hätten. Es ist nun wunderbar, dass selbst so feine Unterschiede im musikalischen Vortrage metrisch deutlich ausge-

prägt und zu erkennen sind. Denn während der echte und der kyklische Dactylus nie anders am Schlusse der Reihen auftreten, als die obigen Regeln besagten, kommt der Tribrachys nicht selten in der Bedeutung eines ruhigen Taktes (⏑ ⏑ ⏑ = ⏗ ⏑) am Schlusse vor.

Man vergleiche nur die Sätze

— ⏑ | ⏔ ⏑ ‖ Nem. VI, Str. V. 7.
— ⏑ | —⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ Pyth. XI, Str. V. 3.
— ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ Isthm. VII, V. 9.
⏑ ⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ib. V. 10.

3. In einem ähnlichen Verhältnisse, wie die ruhigen Takte zu den beweglichen und lebhaften stehen, stehen zu allen übrigen Takten die synkopirten.

Ein einzelner synkopirter Takt kann die verschiedensten Reihen im $^3/_8$-Takte beginnen, selten dactylische Sätze wie

⏑ ⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ Ol. VII, Ep. 6.
⊔ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ Nem. V, Ep. 6.

Dann können von der Tetrapodie an die beiden ersten Takte synkopirt sein, während mehrsilbige Takte folgen, z. B.

⏑ ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | Pyth. I, Ep. V. 8.
⏑ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 4.
⏑ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ u. dgl. m.

Nicht gestattet ist, dass die drei ersten Takte synkopirt sind, während mehrsilbige Takte folgen. So trifft man nirgends Sätze wie ⏑ ⁝ ∟ | ∟ | ∟ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ u. dgl. m. Die Halbirung der Hexapodie wäre hierdurch allzu scharf ausgedrückt, während sie doch eine nur unter Umständen zulässige Bildung ist, die nicht allzu sehr sich bemerkbar machen darf. Dagegen können in der Tetrapodie und Hexapodie sämmtliche Takte synkopirt sein, wie schon bei Aeschylus Eum. VI, α, V. 6

(∟ | ∟ | ∟ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖),

und Cho. I, α, V. 7, Eum. VI, β, V. 4

(⩾ ⁝ ∟ | ∟ | ∟ | ∟ ‖)

zeigen, während bei Sophokles namentlich die „gedehnte“ Tetra-

podie (§ 19, 2, IV) ein sehr beliebter Satz ist. Uebrigens lernen wir aus der nicht seltenen Stellung gedehnter Takte im Anfang der Verse, dass die schon im Leitfaden angerathene starke Intonirung des Anfangstaktes der Verse ihre wissenschaftliche Begründung habe, während die ebendaselbst für die einfachen lyrischen Strophen angegebene Betonung mit schwachem Ictus im Anfangstakte durch die äolische Basis bewiesen wird.

Statt weiterer allgemeiner Auseinandersetzungen gehen wir nun zur Verzeichnung der charakteristischen, überhaupt in Gebrauch befindlichen Sätze über. Es ist von der höchsten Bedeutung, ja von der grössten Beweiskraft für die ganze rhythmische Theorie, dass die einzelnen Formen der Sätze demjenigen Charakter gemäss, der vom musikalischen Standpunkte aus erschlossen ist, durchaus nur für den Aufbau der Verse, Perioden und Strophen benutzt werden. Die ausserordentliche Gesetzlichkeit, welche hierin herrscht, eben lässt erkennen, dass an Zufall gar nicht zu denken sei, oder auch, es gäbe nichts weiter in der Welt, als den Zufall. Ich werde eine Classificirung der Sätze nach Form und Wesen versuchen, von der Hexapodie ausgehend, die als der ausgedehnteste Satz die grösste Mannigfaltigkeit von Formen annehmen kann. Bei den Choreen werde ich Aeschylus zu Grunde legen und nächstdem Sophokles und Aristophanes berücksichtigen. Bei den Logaöden sind zwei ganz verschiedene Stilarten zu berücksichtigen und Pindar nebst Aeschylus, Sophokles und Aristophanes ziemlich getrennt zu behandeln. Die verschiedenen Arten der Dactylen sollen unter gleicher Berücksichtigung der drei grossen Dramatiker abgehandelt werden. Für die dorischen Strophen ist Pindar das Muster, für die päonischen Aristophanes. Ueber die Dochmien werden einige Andeutungen genügen. Das Nothwendigste über sie und die $^3/_4$-Takte ist schon im ersten Buche zusammengestellt. Euripides aber kann in den meisten Verhältnissen keine besondere Berücksichtigung finden, aus früher schon erwähnten Gründen, und wird im Band III der Kunstformen getrennt behandelt werden. Was die älteren Lyriker anbetrifft, so wird das Wesentliche über sie mehr in die Lehre von den Strophen vertheilt werden. Vollständige Registrirung der Formen gehört nicht in die Compositionslehre, wird aber ohne viele Erklärungen in der Metrik versucht werden.

Die Kriterien, aus denen sich ermessen lässt, in wie weit die einzelnen Formen der Sätze ihrem Charakter entsprechend gebraucht werden, sind die verschiedenen Stellungen derselben im Verse, der Periode und der Strophe, ja selbst im ganzen Gesange. Es handelt sich also um genaue Beantwortung der Frage, ob ein bestimmter Satz als Einzelvers gebraucht werde oder nicht; wenn mit anderen Sätzen zusammen einen Vers bildend, so ist zu verzeichnen, ob er als Vorder- oder Hinterglied vorkomme, und zwar als Vorderglied zu welchem Hintergliede u. s. w. Dann ist anzugeben, zu welchen Hintergliedern in der Periode dieser Satz Vorderglied zu sein pflege und umgekehrt; ferner, ob er als Vorderspiel, Mittelspiel oder Nachspiel vorkomme u. s. w. Wir bitten, die Angaben und ihre Resultate nicht für sich betrachten zu wollen, sondern dieselben mit Buch III, IV und V zu vergleichen.

---

§ 18. Die choreïsche Hexapodie.

1. Leitf. § 10 ist eine kurze Charakteristik der verschiedenen Taktarten gegeben worden, mit Ausschluss jedoch der Logaöden, dorischen Takte und Dochmien, die resp. § 13, 12 und 23, 4 besprochen sind. Allen diesen „Weisen“, wie man besser benennt, sobald man auf die ganzen Compositionen zu sprechen kommt, ist dort ein bestimmter Charakter zugeschrieben worden. Nun könnte es Wunder nehmen, dass wir in dem Folgenden Sätze in einer und derselben Taktart je nach ihrem Baue bald „unruhig“, bald „lebhaft“, bald „schwer“ u. s. w. nennen. Um also Missverständnissen vorzubeugen, sei hier erinnert, dass jede Weise allerdings ihren bestimmten Charakter hat, d. h. dass sie nur zur Darstellung genau abzugrenzender Empfindungen, und äusserlich aufgefasst, Bewegungen dienen kann. Aber innerhalb dieser Grenzen ist die grösste Mannigfaltigkeit möglich, so zwar, dass verschiedene Stücke, welche in demselben Taktmasse componirt sind, einen ganz verschiedenen Charakter haben. Man denke jedoch nicht, dass hiermit jene allgemeine Regel im Geringsten angetastet sei. Wir haben ruhige choreïsche Weisen und bewegte, und ebenso

ruhigere und bewegtere Logaöden. Aber doch unterscheiden sich Choreen und Logaöden immer genau. Selbst die „bewegten“ Choreen sind gemessener als die „ruhigeren“ Logaöden; und die letzteren, sie mögen noch so erregt sein, kommen doch nicht den ruhigsten Dochmien gleich. Uebrigens liegen ja die Unterschiede der verschiedenen Weisen in noch ganz anderen Verhältnissen, als der grösseren oder geringeren Bewegung, welche sie ausdrücken, und dies ist bereits im Leitfaden in aller Kürze besprochen worden. Eine tiefere Einsicht ist aber nur durch ein Studium der vorliegenden Compositionen in allen ihren Eigenthümlichkeiten erreichbar und in gewissem Grade der Gesammtzweck der Compositionslehre.

Dann unterscheide man den Charakter der ganzen Composition von den Functionen der einzelnen Sätze, woraus sie besteht. Die letzteren bilden einen Theil des Inhaltes unseres Paragraphen. Es ist evident, dass eine Composition, die irgend ein musikalisches Gepräge haben soll, nicht von Anfang bis zu Ende aus gleichen Sätzen etwa in stichischer Gruppirung bestehen kann. So beschaffen können höchstens Marschweisen sein, obgleich auch bei ihnen strophische Bildung bald nothwendig wird; oder das Gesinge, womit englische Matrosen das regelmässige Ziehen an den Tauen sich zu erleichtern suchen, kann eine endlose Repetition des ὦ ὀπόπ, ὦ ὀπόπ sein. Die echte Lyrik aber, und namentlich die chorische, bedarf nicht nur eines wohl ausgeprägten Periodenbaues, sondern auch einer Mannigfaltigkeit in der Gestalt der Sätze, die in genauer Beziehung zu jenen Perioden steht. Wie diese letzteren aus Vordergliedern bestehen, welche die Bewegung beginnen und aus Hintergliedern, welche sie zu Ende führen, so muss auch, wo dies Verhältniss scharf hervortreten soll, die Bildung der Sätze hiernach geregelt sein. Wir können im Allgemeinen erwarten, dass die Vordersätze grössere Bewegung ausdrücken, die Nachsätze die Senkung zur Ruhe darstellen müssen. Nun ist aber durchaus nicht nöthig, dass immer verschiedene Formen für beide Arten der Sätze verwandt werden. Es gibt vielmehr solche, die keinen so auffallenden rhythmischen Charakter haben, dass sie ohne Schwierigkeit bald als Vorder-, bald als Hinterglieder verwendet werden können. Andere, die stärker nach der einen oder der anderen Seite hinneigen, sind dennoch von relativ sehr verschiedenem

Werthe. Die Satzform A kann (um vorerst nur den Unterschied in der grösseren oder geringeren Beweglichkeit ins Auge zu fassen), im Verhältniss zur Form B „bewegt“, im Verhältniss zu C „ruhig“ genannt werden. Es ist genau wie in einem Verzeichnisse der Körper nach ihrer Elektricität; bald hat man ein bestimmtes Metall u. dgl. positiv, bald negativ zu nennen, je nach dem Stoffe, womit es verglichen wird. Ferner sind diese Sätze mehr im aufsteigenden, jene mehr im sich senkenden Rhythmus, wobei die Beweglichkeit gleich gross sein kann und nur die Richtung nach oben von der nach unten unterschieden wird. Aber auch diese Erscheinungen sind relativer Art. So werden wir denn bei den Formen ihre Stufenverhältnisse wohl zu beobachten haben, und es bilden sich Reihen wie A, B, C, D, E, F, G von der Natur, dass ihre Extreme leicht und scharf sowohl nach ihrem musikalischen Charakter, als nach ihrer Anwendung zu unterscheiden sind, während die einander näher stehenden Grössen vermöge ihres geringeren Unterschiedes auch in der Anwendung, wo sie neben einander vorkommen, in ihrer Stellung schwanken.

Ich werde mich deutlicher ausdrücken. Wenn A in obiger Reihe die grösste Beweglichkeit und die stärkste Tendenz zugeschrieben wird, eine musikalische Partie (Periode) einzuleiten, G dagegen die stärkste entgegengesetzte Richtung hat: dann dürfte in keinem Falle G als Vorderglied eine Periode beginnen, A sie abschliessen, etwa G····A, sondern am wahrscheinlichsten wäre die Stellung A···G, während A···A oder G····G wenigstens für gewisse Fälle denkbar wären. Leichter nun schon könnten Perioden mit der Stellung F···B statt B···F vorkommen, doch gewiss nicht ohne eine sehr bestimmte Absicht, etwa die, die Periode näher an die darauf folgende zu rücken und auf dieselbe vorzubereiten; doch wäre auch diese Stellung höchst unwahrscheinlich. Wieder eher wären B···B und F···F möglich. E···C nun könnte in seltnen Fällen schon vorkommen; D···C wird zwar immer viel seltner sein als C···D, aber gewiss oft ganz bezeichnend und effectvoll. Das mittelste Glied jener Kette endlich, D wird sehr leicht Vorder- und Hinterglied zu gleicher Zeit sein können (D···D); aber auch dies wird, wenn es mit anderen

Gliedern vorkommt, immer eine starke Neigung besitzen, zu A, B, C Hinterglied, zu E, F, G Vorderglied zu sein.

Nun sind aber noch in anderer Beziehung Stufen zu unterscheiden. Im Verse findet ein ähnliches Verhältniss zwischen den anfangenden und den schliessenden Sätzen statt, wie in der Periode. Wir wollen das Verhältniss in ihm durch die Ausdrücke *Vorglied* oder *Vorsatz* und *Nachglied* oder *Nachsatz* bezeichnen, während die Sätze je nach ihrem Verhältniss in der Periode *Vorderglied* oder *Vordersatz*, *Hinterglied* oder *Hintersatz* genannt werden. Endlich ist das Vorkommen in der Strophe zu berücksichtigen. Ihren ersten Satz nennen wir *Anfangssatz*, ihren letzten *Schlusssatz*. Es gilt nun die Regel: *Ein Satz mit der Tendenz abzuschliessen kann am ersten noch als Vorglied, schwerer als Vorderglied, nie als Anfangssatz auftreten. Eben so kann ein Satz, der die Tendenz hat, eine Partie zu beginnen, unter Umständen noch als Nachsatz, schwerer als Hintersatz, nie als Schlusssatz auftreten.*

Ferner ist zu bemerken, dass die Sätze nicht blos im Allgemeinen eine grössere oder geringere Tendenz zum Abschliessen oder Beginnen besitzen, sondern dass sie die Tendenz haben, zu bestimmten Vordergliedern Hinterglieder zu sein u. s. w. Dann eignen sich manche derselben vermöge ihrer Natur zu Vorspielen, Mittelspielen oder Nachspielen (Leitf. § 35. § 34, 6). Andere treten gern als Uebergangsthemata auf (Comp. § 36, 12). Wiederum herrschen bedeutende Unterschiede je nach den Periodenarten, so dass namentlich manche Sätze fast nur in repetirten stichischen Perioden vorkommen u. s. w.

Wie viel also bei jeder einzelnen Satzform zu vergleichen ist, um ihre mit dem vom Standpunkte der Musik erschlossenen Charakter übereinstimmende praktische Anwendung zu constatiren, ist leicht einzusehen. Und wollte man nun noch zugleich den Charakter der Compositionen, worin sie vorkommt, mit zu Rathe ziehen, so würde man auf ein fast endloses Gebiet stossen. Wir wollen unsere Leser mit dem ungeheuren Materiale verschonen, auf Aeschylus uns beschränken und von Sophokles und Aristophanes nur die bemerkenswerthesten Erscheinungen anziehen. Die Besprechung der Hexapodie wird es ferner ermöglichen, bei den

übrigen Sätzen in den verschiedenen Taktarten kürzer zu sein, da wir keine todten Verzeichnisse, sondern fördernde Darstellungen beabsichtigen.

2. Die **springende Hexapodie** hat bei den Choreen wie bei den anderen Weisen, wo sie vorkommt, den allerunruhigsten Charakter. Sie beginnt häufiger mit steigenden als mit fallenden Takten (bei Aeschylus resp. sieben- und dreimal). Ihre beiden Formen sind:

α. ⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖

β. — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖.

In den Perioden ist sie fast nur Vordersatz (sieben mal), nämlich:

(1) Vordersatz zu ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, γ, V. 4.

(2) ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 1.

(3—5) ⏑ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Pers. I, ε, V. 2.
Ag. II, α, V. 4.
Sept. III, α, V. 1.

(6) ⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. I, ς, V. 1.

(7) ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Cho. I, Ep. V. 1.

Mittelspiel ist sie einmal, und zwar zwischen zwei Tetrapodien, (8) Suppl. I, ε, V. 2.

Als Nachsatz tritt sie nur zweimal auf:

(9) Nachsatz zu ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. IV, β, V. 3.

(10) ⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 11.

Die Form β ist an den Stellen (1), (3), (9), an den übrigen die Form α.

Wir sehen nun sogleich, dass die springende Hexapodie nie anders Hintersatz sein kann, als zu „absetzenden“ Gliedern (Nr. 3), die nur um einen geringen Grad weniger springend sind, als der eigentlich so benannte Satz, denn sie haben auf zwei Stellen Synkope (im zweiten und sechsten Takte), während jene an drei Stellen dieselbe hat. Aber schon zur repetirten Reihe darf die springende nicht Hintersatz sein, noch weniger zur fallenden; diese beiden Reihen sind vielmehr für gewöhnlich ihre Hinterglieder. Nun ist aber sehr bemerkenswerth, dass die springende Hexapodie auch

an den zwei Stellen, wo sie Hinterglied ist, nicht die ganze Periode abschliesst, sondern in ihrem Innern steht. Sie bildet nämlich an den beiden Stellen das Vorglied eines Verses, der bei (9) mit — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ ‖, bei (10) mit — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ schliesst, also mit zwei Tetrapodien, die ganz vorzüglich deutlich abschliessen: denn besonders nach unruhigen Reihen pflegt ein akatalektischer Satz den letzten Abschluss zu machen, eine sanfte Senkung nach starker Unruhe; der fallende Satz (bei 10) kann aber unter allen Verhältnissen den Schluss machen. Die mesodische Periode (3) endet gleichfalls mit einer vollen Tetrapodie,

⏑ : ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖.

Was das Verhältniss im Verse anbetrifft, so ist sie fünfmal ein selbständiger Vers, bei (2. 4. 6. 7. 8) und fünfmal Vorsatz zu einer Tetrapodie:

(1. 3.) zu — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
(9.) zu — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ ‖
(5. 10.) zu — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖.

Das Gesetz für den Gebrauch des hier besprochenen Satzes ist also sehr streng und lautet:

Die springende Hexapodie ist entweder ein selbständiger Vers, oder Vorsatz zu einer Tetrapodie, nie Mittelglied oder Nachglied; sie ist in der Periode Vordersatz, selten Mittelspiel, Hintersatz nur zu einer absetzenden Hexapodie, wenn der Vers noch durch eine Tetrapodie mit starker Tendenz zum Abschlusse geendet wird, und daher nie am Ausgang der Periode, sondern nur an ihrem Anfange oder in ihrer Mitte.

Diese Anwendung in der Praxis war schon vom musikalischen Standpunkte aus zu vermuthen. Denn je schärfer eine Reihe gegegliedert wird, desto mehr bietet sie ein Bild der Unruhe, und die Reihe

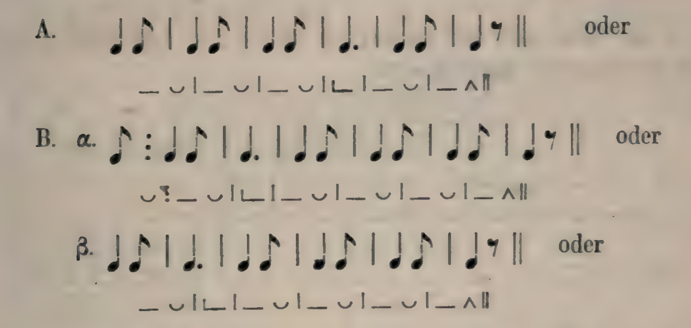
♪ : ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ‖

ist die unruhigste Hexapodie, die mit Choreen überhaupt gebildet werden kann. Daher kann sie weder den Schluss eines Verses, noch den einer Periode bilden und tritt selbst mitten in der letz-

teren nur als Hintersatz zu einer Hexapodie von wenig ruhigerem Charakter auf.

Nebenformen der springenden Hexapodie kommen nicht vor.

3. Unter einer **absetzenden Hexapodie** verstehen wir eine solche mit nur einer Synkope im Innern, im zweiten oder vierten Takte; der Schlusstakt ist ebenfalls synkopirt (oder katalektisch):



Sehen wir zunächst von einigen noch vorhandenen Nebenformen ab, so werden wir obigen Reihen folgenden musikalischen Werth zuschreiben müssen.

1) Sie sind von minder unruhiger Natur als die springenden Hexapodien, da sie eine Synkope weniger haben, dagegen viel erregter als die repetirte Hexapodie

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||,

welcher jede Synkope im Innern fehlt, und namentlich als die fallende, deren ganzes Gewicht am Ende liegt vermöge des synkopirten fünften Taktes (durch den nach § 16, 2 keine Gliederung und folglich keine starke Bewegung bezeichnet wird).

2) Sie haben eine gewisse innere Selbständigkeit, da sie sowohl eine rasch vollendete, also hastige Bewegung in einem ihrer Theile, nämlich in der durch Synkope geschlossenen Dipodie, zeigen, als auch die Antithese hierzu, nämlich die länger anhaltende und folglich ebner dahin fliessende Bewegung in der Tetrapodie. (Wir meinen mit diesen Benennungen die deutlich abgegliederten Theile — ◡ | ⌞ | und — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌞ ||).

Genau diesem Charakter entsprechend ist die Anwendung der absetzenden Hexapodien bei Aeschylus. Hier die Beispiele.

A kommt unverändert nur ein mal vor und ist dort Mittelspiel: (1) Pers. I, δ, V. 3; die Variation

⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

auch ein mal (2) Sept. IX, Str. V. 11, wo sie als Vorderglied eine Periode beginnt und als Nachglied

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

hat.

B. α: Neun mal als Vorderglied die Periode beginnend, und zwar zu folgenden Hintergliedern:

(3—4) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. I, ϛ, V. 5. Eum. IV, δ, V. 1.

(5—6) ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ (ἐπ.) Ag. II, β, V. 7—8.

(7—10) ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. III, γ, V. 1. Cho. IV, γ, V. 6. Eum. IV, δ, V. 1.

(11) ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. VII, γ, V. 4.

(12) —⏑⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Pers. VII, δ, V. 1.

Zehn mal sich selbst entsprechend, und zwar entweder ganze Perioden bildend,

(13—14) Cho. III, ϡ, V. 1. 2. 3. —

oder mit anderen Sätzen zusammen,

(15—22) Cho. IV, γ, V. 1. 2. — V. 3. 5. — Sept. VIII, δ, V. 8. 9. —

Am Schluss der Strophe steht die absetzende Hexapodie aber auch hier nicht.

Ein mal Vorspiel:

(23) Sept. VIII, δ, V. 1, wo sie auf den Kern der zweiten Periode, die zugleich den Grundstock der Strophe bildet, vorbereitet.

Zwei mal Mittelspiel:

(24—25) Ag. II, Ep. V. 7. — Cho. V, α, V. 1.

Ein mal Nachspiel und den ganzen Gesang abschliessend:

(26) Suppl. IX, δ, V. 4.

Ein mal (27) als Hinterglied zu der gedehnten Hexapodie — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | ⊔ | — ∧ ‖ die ganze Strophe schliessend, Cho. V, β, V. 6.

B. β: Ein mal als Vorderglied eine Periode und Strophe einleitend, (28) Eum. VI, α, V. 1, wo ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Hinterglied ist.

Zwei mal Mittelspiel, (29) Ag. III, α, V. 2. — (30) Eum. IV, α, V. 4.

Vier mal Nachspiel, (31) Cho. V, γ, V. 4. — (32) Eum. IV, β, V. 4. — (33) Suppl. I, η, V. 6. — (34) Pers. III, α, V. 6.

Es kommen ausserdem drei Variationen vor:

Var. α ◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖

fünf mal als Vorderglied eine Periode beginnend, mit folgenden Hintersätzen:

(35) ◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Cho. III, ϛ, V. 1.
(36) ◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Suppl. IV, γ, V. 1.
(37) ◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — > | —◡◡ | — ◡ | — ◡ ‖ Sept. VI, δ, V. 1.
(38) ◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | —◡◡ | — ◡ ‖ Sept. VIII, β, V. 7.
(39) ◡ ⁝ — ◡ | ◡◡◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Prom. II, Ep., V. 1.

Drei mal Vorspiel: (40) Suppl. VII, α, V. 1. — (41) Cho. III, ε, V. 1. — (42) Sept. VI, γ, V. 1, wo die logaödische Strophe hierdurch vortrefflich mit der vorhergehenden choreïschen vermittelt ist. Eurh. p. 333 habe ich, wie nun zu erkennen, diesen einen Vers nicht richtig aufgefasst.

Ein mal Nachspiel am Schluss der Strophe, (43) Sept. III, γ, V. 12.

Drei mal mit sich selbst respondirend und (44—46) eine stichische Periode bildend, die durch —◡◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ abgeschlossen wird, Suppl. III, β, V. 3—5.

Var. β ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ kommt vor:

Zwei mal als Vorderglied eine Strophe beginnend, mit den Hintersätzen:

(47) — ω | — ω | — ω | — ω | ⊔ | ⊔ ‖ Ag. I, β, V. 1.
(48) — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ ‖ Cho. IV, β, V. 1.

Ein mal als Nachglied zu einer anderen absetzenden Hexapodie, — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ (49) Eum. VI, α, V. 2.

Zwei mal als Nachspiel: (50) Ag. I, γ, V. 3. — (51) Eum. VI, β, V. 8.

Var. γ ⏑ ⁝ –⏑ ⏑ | ⊔ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||, logaödisch kommt nur einmal vor, (52) Cho. I, Ep., V. 10 als Nachspiel und Schluss des ganzen Gesanges.

Hinsichtlich der Stellung im Verse ist zu bemerken, dass die verschiedenen Formen und ihre Variationen 43 mal vorkommen als selbständige Verse, 6 mal als Vorglieder zu Tetrapodien (6. 28. 30. 41. 47. 48.), 3 mal als Mittelglieder (und zugleich Mittelspiele) zwischen Tetrapodien (1. 25. 29.).

Es ist offenbar, dass die verschiedenen Formen auch ziemlich verschiedenen Werth und Anwendung haben; doch ist es hier, wie überall, unmöglich, auf solche Specialitäten näher einzugehen. Fassen wir also die Gesammtresultate zusammen:

Die absetzende Hexapodie hat einen weniger unruhigen Charakter als die springende; sie tritt deshalb zwar gewöhnlich als Einzelvers auf, kann aber nicht nur wie jene Vorglied zu einer Tetrapodie, sondern auch Mittelglied zwischen zwei Tetrapodien sein und nicht nur eine Periode, sondern auch eine ganze Strophe schliessen. Gewöhnlich ist sie in den Perioden Vorderglied, Hinterglied nur einmal zu einer gedehnten Reihe, die durch einen lebhafteren Gang aufgelöst werden musste. Ihre innere Selbständigkeit dagegen verräth sie durch die Tendenz, ganze Perioden zu bilden, oder wenigstens mit sich selbst zu respondiren (auch wohl mit einer Nebenform), ferner durch ihr nicht seltnes Auftreten als Vorspiel, Mittelspiel und Nachspiel.

4. Die **repetirte Hexapodie**, in der Hauptform

α ♪ : ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||

oder

⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||

mit steigenden, selten in der Form

β ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||

oder

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||

mit fallenden Takten, verläuft nach § 16, 2 „in einem ruhigen und gleichmässigen Flusse“, ohne aber durch Synkope im vorletzten Takte deutlich die zum Stillstande sich senkende Bewegung zu bezeichnen. Es lässt sich hiernach sogleich vermuthen, dass sie den springenden und absetzenden Hexapodien gegenüber als von abschliessender Tendenz zu betrachten sei, während sie im Verhältniss zur fallenden Hexapodie als einleitend und anregend betrachtet werden muss. Sie wird also zu jenen die Hinterglieder, zu diesen die Vorderglieder liefern. Lebhafter müssen Reihen mit Auflösungen sein, wie ◡ ⁝ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ u. dgl. m., so dass diese auch den Stammformen gegenüber gern die Vorderglieder bilden. Sehen wir nun, wie Aeschylus die repetirten Hexapodien angewandt hat, die man auch nach einem in der Musik gebräuchlichen Ausdrucke p o c h e n d nennen kann.

α entspricht sich selbst 12 mal: A (1—2) Ag. II, Ep., V. 4. 5. — (3—4) ib. γ, V. 5. 6. — (5—6) Cho. I, γ, V. 1. 2. — (7—8) Suppl. VII, α, V. 2. 6. — (9—10) ib. β, V. 1. 2. — (11—12) Sept. VII, β, V. 1. 4.

Zwei mal Vorderglied zu fallenden Hexapodien, und zwar zu

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ (13) Cho. I, α, V. 2.
◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ (14) Suppl. VII, α, V. 3.

Ein mal Vorderglied zu einer Hexapodie mit fallenden Takten und logaödischem Anklange, nämlich zu

⏖ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ (15) Eum. III, δ, V. 4.

Dann ein mal Vorderglied zu dem gedehnten Hintergliede

⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ | — ∧ ‖ (16) Eum. VI, α, V. 5.

Zwei mal Hinterglied zu der absetzenden Hexapodie

◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ (17) Ag. II, β, V. 10. — (18) ib. VII, γ, V. 6.

Zwei mal Mittelspiel zwischen Tetrapodien: (19) Ag. IV, α, V. 6. — (20) Eum. IV, δ, V. 5, wo die Periode ziemlich das Gepräge einer repetirt stichischen hat.

β kommt nur zwei mal vor, und entspricht sich dort selbst, (21—22) Sept. III, γ, V. 7. 11. Das Vorderglied hat zum Theil Auflösung, — ◡ | — ◡ | ◡◡◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖.

Var. α mit Auflösungen hat, wie schon oben vermuthet, einen lebhafteren Charakter. Ich stelle hier die Beispiele, auch der Uebersicht wegen, die schon oben gegebenen zusammen und zwar immer die respondirenden Glieder daneben, Vorder- und Hinterglied durch einen Bogen verbunden. Man wird so erkennen, dass auch die Formen mit mehr Auflösungen wiederum Vorderglieder zu denen mit weniger Auflösungen bilden.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖) Suppl. IV, ε, V. 3. 5.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖) Cho. III, ζ, V. 4. 5.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⪆ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖) ib. V. 3. 6. ebenso V. 1. 8.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖) Cho. I, β, V. 1. 6.

— ⏑ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖) Sept. III, γ, V. 7. 11.

Die übrigen zwei Stellen, wo Var. α vorkommt, wollen wir wegen ihrer Eigenthümlichkeiten etwas genauer ansehen, um den Leser vor voreiligen Schlüssen zu bewahren und namentlich für die Tetrapodien, welche wie viele andere Sachen, nicht speciell abgehandelt werden können, einen Wink zu geben. Prom. I, β, V. 4 tritt nämlich die Hexapodie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

als Mittelspiel zwischen Tetrapodien auf. Die letzteren zeigen in derselben Strophe zweimal eine abweichende Responsion,

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖) und ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⪆ | — ⏑ | — ∧ ‖)

wo man das umgekehrte Verhältniss erwarten sollte. Aber der Gesang ist sonst logaödisch: nicht nur Str. α ist in diesem Takte, sondern auch die dritte, Schlussperiode von Str. β, und in ihr hat Per. II ebenfalls ein logaödisches Nachspiel. So sind denn Per. I und II in dieser Strophe nichts als gemilderte Logaöden. Schon Eurh. S. 126 fin. ist darauf hingedeutet worden, dass die Tribrachen besonders als logaödischer Takt am rechten Platze sind. Uebrigens ist wohl zu beachten, dass das letzte Mal die Tetrapodie, welche als Hintersatz respondirt, fallende Takte hat, ein ganz

gewöhnliches und sehr natürliches Verhältniss. — Die zweite Stelle ist Prom. V, Ep., V. 4, wo sich respondiren

◡ ⁝ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖
◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖

Diese Responsion scheint ganz besonders unregelmässig zu sein, da die fallende Hexapodie sonst immer Hinterglied zu der repetirten ist. Dies Verhältniss sollte um so strenger bewahrt sein, als die repetirte Reihe hier fünf flüchtige Takte hat gegen nur drei in der fallenden. Aber wieder treffen wir hier, dass das Hinterglied fallende Takte hat, während das Vorderglied mit steigenden beginnt. Sodann aber wird die ganze Periode durch eine voll endende Tetrapodie abgeschlossen; und gerade die voll endenden Sätze haben die Tendenz, eine sonst unruhig verlaufende Periode abzuschliessen. Vgl. § 19, 2, VI—VII.

Man lerne nun aus diesen Beispielen, dass auch dort die alten Componisten nach festen Principien gestaltet haben, wo sie scheinbar eine Regel übertreten.

Var. β mit synkopirtem ersten Takte,

◡ ⁝ ⌞ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌞ ‖

kommt nur einmal, Cho. I, γ, V. 3 als letzter respondirender Satz einer repetirt stichischen Periode vor und wird im Verse durch das Nachspiel ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ abgeschlossen. Es liegt immer eine gewisse Unruhe in der Dehnung des ersten Taktes ausgeprägt, weshalb diese Reihe auch nur vorkommt in einer repetirt stichischen Periode, wo freier Wechsel der Formen aus leicht zu ermessenden Gründen an der Tagesordnung ist. Deshalb bildet sie auch keinen Vers für sich, sondern wird durch eine reguläre Tetrapodie gleichsam erst aufgelöst.

In sämmtlichen Beispielen, ausgenommen das eine der Variation β bildet die repetirte Hexapodie einen Vers für sich. Auch diese Erscheinung steht im schönsten Einklange mit dem musikalischen Charakter derselben. Denn zu welchem Zwecke sollte eine Reihe noch aufgelöst werden (ein recht passender Ausdruck), die in sich nichts Unbeständiges, Schwankendes, Unruhiges hat?

Wir haben also gefunden, dass auch die vorliegende Reihe genau und in jeder Beziehung in den lyrischen Strophen angewandt

wird nach dem musikalischen Charakter derselben. Das Resultat unserer Untersuchung ist nämlich:

Die repetirte Hexapodie, immer einen selbständigen Vers bildend, steht ihrem Charakter nach in der Mitte zwischen den springenden und absetzenden Reihen einerseits und den fallenden andererseits. Sie bildet also zu jenen die Hinterglieder, zu diesen und verwandten anderen Sätzen die Vorderglieder; ausserdem tritt sie zuweilen als Mittelspiel auf. Vorspiel oder Nachspiel ist sie dagegen nie. — Der Grund für die letztere Erscheinung ist, dass die hier besprochene Reihe zu wenig scharf und charakteristisch Hervorspringendes hat. — Ganz besonders geeignet ist aber die repetirte Hexapodie, sich selbst zu respondiren und so ganze Perioden zu bilden; kommen dabei Sätze mit beweglichen Takten vor, so sind diese, wenn keine besonderen Umstände walten, Vorderglieder, oder es gehen wenigstens die voran, welche die meisten beweglichen Takte haben.

5. Die **fallende Hexapodie.** Wir verstehen darunter nicht eine solche mit fallenden Takten,

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

zum Unterschiede von

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||,

sondern nach Leitf. § 11, 6, I. eine Hexapodie mit synkopirtem vorletzten Takte, indem wir nur für solche Reihen eigene Benennungen schaffen, welche einen ganz bestimmt ausgeprägten Charakter besitzen und daher eine constante Anwendung zeigen. Auftakt ändert aber nicht so viel an dem Charakter der Sätze, obgleich auch, wie bereits oben bemerkt wurde, nicht zu verkennen ist, dass er am liebsten im Anfang der Perioden auftritt, gegen das Ende hin aber oft fehlt.

Die fallenden Hexapodien haben einen mannigfaltigen Bau, aber eine sehr übereinstimmende, von ihrer hervorragendsten Eigenthümlichkeit herrührende Anwendung. Wir wollen über letztere kein Urtheil im Voraus bilden, sondern sogleich die Formen mit den Citaten aus Aeschylus anführen und am Schlusse sehen, wie der Gebrauch dem rhythmischen Baue entspricht.

Die Form A. α, ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ kommt in choreïschen Strophen nur ein mal vor als Hinterglied zu

(1) ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. I, α, V. 3.

Ein mal als Schlussglied einer repetirt stichischen Periode, (2) Cho. I, Ep., V. 4.

Ein mal als Hinterglied zu

(3) ⏑ ⋮ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Ag. II, α, V. 3.

Die Form A. β, — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ macht, weil sie zugleich mit sinkenden Takten beginnt, zu sehr den Eindruck des Matten, Hinfälligen und kommt deshalb nur ein mal vor, (4) Ag. IV, α, V. 2, wo sogleich, um diesen Eindruck durch einen schönen und starken Contrast wieder aufzuheben, die äusserst rasche und kräftige Reihe — ω | — ω | — ω | — ω | ∟ | — ∧ ‖ als Hinterglied folgt.

Var. α mit beweglichen Takten kommt vor
ein mal in der Form

⏑ ⋮ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖

als Vorderglied zu

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

(5) Prom. V, Ep., V. 1.

Ein mal in der Form ⏑ ⋮ $\overline{⏑⏑}$ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | $\overline{⏑⏑}$ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ als Vorderglied zu ‿— ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ (6) Sept. VII, β, V. 2.

Die Form B. α, ⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ ist fünf mal Vorderglied, und zwar zwei mal zu einem anderen fallenden Satze, zwei mal zu einem hypermetrischen:

(7—8) zu ⏑ ⋮ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Ag. I, δ, V. 2. — ib. VII, γ, V. 5.
(9) ⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | ‿— ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Ag. I, ε, V. 9.
(10) ⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ⏑ ‖ Ag. I, δ, V. 1.
(11) ⏑ ⋮ ∟ | ‿— ⏑ | ∟ | ‿— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Sept. VIII, γ, V. 1.

Sechs mal Hinterglied und zwar zu springenden, absetzenden und repetirten Sätzen, die einen unruhigeren Charakter haben, ein mal zu einer anderen fallenden Hexapodie; die Vorderglieder sind:

(12) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, ς, V. 2.
(13—14) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, ς, V. 7. — Eum. IV, δ, V. 3.
(15) ⏑ ⁝ ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. III, ς, V. 5.
(16) ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Suppl. IV, ε, V. 5.
(17) ⏑ ⁝ ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ Suppl. IV, β, V. 3.

Acht mal derselben Form respondirend und so den hervorragendsten Theil nicht nur der Perioden, sondern zum Theil der ganzen Dramen bildend: (18—19) Ag. I, ε, V. 2. 4. — (20—21) ib. VII, γ, V. 1. 3. — (22—23) Cho. III, η, V. 2. 5. — (24—25) Sept. VIII, γ, V. 2. 5.

Drei mal in repetirt stichischer Periode, wo also nur Wechsel und Mannigfaltigkeit erreicht werden soll: (26) Cho. I, Ep., V. 2. — (27—28) Suppl. V, δ, V. 2. 3.

Drei mal als Epodikon, immer zu Perioden, welche aus äusserst unruhigen Gliedern gebaut sind, die deshalb eines befriedigenden Schlusses bedürfen. An zwei Stellen nämlich sind jene constituirenden Glieder springende Tetrapodien, (29) Cho. III, ζ, V. 11 und (30) Suppl. V, δ, V. 6; an der anderen Stelle, (31) Ag. II, β, V. 6, sind es Pentapodien, welche, da sie die ebenmässige dipodische Gliederung eines choreïschen Gesanges mit dem Zwecke eines Contrastes aufheben, um so mehr eines vollständig auflösenden und befriedigenden Schlusses bedürfen.

Zwei mal tritt unsere Reihe als Proodikon auf, (32) Ag. I, ε, V. 1 und (33) Cho. III, η, V. 1, an beiden Stellen jedoch nicht mit einleitender oder überleitender Tendenz, sondern als erste Angabe des Themas, das in der zugehörenden Periode herrscht.

Die Form B. β, — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ würde allzu sinkend erscheinen, da auch die erste Dipodie fallende Takte hat. Sie kommt deshalb nur ein einziges Mal vor, aber unter ganz besonderen Verhältnissen und mit einem leicht erkennbaren Zwecke, (34) Eum. III, β, V. 9. Sie bildet nämlich zu einer äusserst unruhigen Periode, die aus drei springenden Tetrapodien von der „heftigsten“ Form ⏑ ⏑ ⏑ | ⏗ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ die denkbar ist, besteht, dann plötzlich, mit einem schroffen Sprung durch die fallende Tetrapodie ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑͞⏑ ⏑ | ⏗ | ⏗ ‖ beschlossen wird, eine nach allen Seiten befriedigende Auflösung als Epodikon. Sie vereint

nämlich den springenden und den fallenden Bau in sich, fasst also in der That jene beiden Sätze zusammen, und da sie ohne bewegliche Takte ist, so gibt sie zugleich ein Bild des völligen sich Senkens zum Abschlusse und zur Ruhe. Sie fängt nun ausserdem keinen Vers an, sondern ist Nachglied, eine Stellung, die als ganz vorzüglich passend und bedeutungsvoll angesehen werden muss, da sie trotz des springenden Anfanges, eben weil dieser ohne Auftakt ist, ganz und gar eine sinkende Tendenz hat.

Betrachten wir nun zuerst die Variationen, welche sich unmittelbar an B. β anschliessen, indem sie bei springendem Anfange des Auftaktes entbehren!

Var. β, ⏑ ⏑ ⏑ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖, vermöge des beweglichen ersten Taktes weniger schwerfällig als Form B. β, ist aus diesem Grunde auch eher zulässig und in sich selbständiger, weshalb sie an den beiden Stellen, wo sie vorkommt, (35) Cho. V, α, V. 5 und (36) Pers. II, γ, V. 4 zwar auch Nachspiel ist, aber einen selbständigen Vers bildet.

Var. γ, ⏔ ⏑ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖ ist durch den lebhaften Anfangstakt noch gefälliger und ansprechender geworden und kommt schon drei mal vor, zwei mal als Nachsatz zu

(37) ⏑ ⋮ — ⏑ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Pers. VII, δ, V. 6.
(38) ⏑ ⋮ ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏕ ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖ Sept. VII, β, V. 5.

ein mal als letztes Glied einer repetirt stichischen Periode, (39) Suppl. II, β, V. 6.

Var. δ, ⏑ ⋮ — ⏑ | ⌴ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖ kommt zwei mal vor, (40) Ag. I, ε, V. 9 als Hinterglied zu

⏑ ⋮ — ⏑ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖

und vor einem logaödischen Nachspiel; (41) Suppl. VII, α, V. 7 als Hinterglied zu ⏑ ⋮ ⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ und zugleich am Schluss der ganzen Strophe (der gern logaödischen Anklang hat).

Var. ε, ⏑ ⋮ ⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖, mit kräftigem Anfange, tritt achtzehn mal auf, und zwar neun mal als Hinterglied zu springenden, absetzenden, halbirten und fallenden Hexapodien von anderer Form:

(42—43) zu ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | — ∧ ‖
Ag. II, α, V. 7. — Sept. III, α, V. 2.

(44) — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | ⌊ ‖
Pers. I, ε, V. 3.

(45—46) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
Ag. III, γ, V. 3. — Cho. IV, γ, V. 7.

(47—48) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊ | — ∧ ‖
Ag. I, δ, V. 4. — ib. VII, γ, V. 7.

(49) ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊ | — ∧ ‖
Ag. II, α, V. 8.

(50) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⏕ ⏑ | ⌊ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏕ ⏑ | — ∧ ‖
Sept. VIII, δ, V. 4.

Zwei mal derselben Form entsprechend, (51) Suppl. IV, ε, V. 1. 2.

Drei mal in repetirt stichischer Periode, (52) Cho. I, Ep., V. 3. — (53) Eum. IV, δ, V. 6. — (54) Suppl. V, δ, V. 1.

Drei mal Vorderglied, aber nur zu fallenden Hintergliedern von anderer Form, nämlich zu

(55) ⏑ ⁝ ⌊ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊ | ⌊ | — ∧ ‖
Ag. II, α, V. I.

(56—57) ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌊ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊ | — ∧ ‖
Suppl. IV, β, V. 1. — Sept. VIII, δ, V. 6.

Ein mal Nachspiel zu einer logaödischen Periode, um die ganze Strophe mit der vorhergegangenen choreïschen zu vermitteln, (58) Pers. VII, ε, V. 9.

Var. ζ, mit zwei schweren Anfangstakten und ohne Auftakt, ⌊ | ⌊ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊ | — ∧ ‖ ist, wie unsere Leser nach dem über Form B. β Gesagten sogleich ahnen werden, nur eine ausnahmsweise gebrauchte Reihe. Nun muss aber ein so auffallend gebauter Satz auch seinen ganz bestimmten musikalischen Zweck haben — und es ist geradezu wunderbar, wie selbst ein nur einmal nachweisbarer Satz immer so unzweifelhaft erkennen lässt, mit welchem hellen Bewusstsein und feinen Gefühle Aeschylus und die anderen grossen Classiker die verschiedenen Formen angewandt haben. Denn auf Aeschylus als Componisten sind die Worte, welche dem Sophokles in den Mund gelegt werden: εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖς,

ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε ποιεῖς, in keinem Falle anwendbar. Der muss ewig ein Laie in unserer Wissenschaft bleiben, der diese Wahrheit nicht bei dem ersten Chorgesange des grossen Dichters, wenigstens wenn ihm eine Analyse desselben geboten wird, merkt. Doch zu unserer Reihe, Var. ζ. Sie kommt vor (59) Sept. IX, Ep., V. 11 als Hinterglied zu der gedehnten Hexapodie

⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ||,

und schliesst zugleich die Periode. Nichts kann zweckmässiger und schöner sein, als diese Responsion. Sehen wir übrigens die ganze Periode an:

⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

6 Ἰὼ δυστάνων πημάτων.
4 ἰὼ πολυστονώτατοι
6 πάντων, δαιμονοῦντες Ἄτᾳ.

Wie herrlich die lang gezogenen Noten für den Schmerzensruf im ersten Verse! Aber so kann nicht fortgefahren werden: eine Musik wie



u. s. w. wäre ohne Leben und Bewegung, wäre überhaupt keine Musik. Daher das kürzere Mittelspiel mit zweisilbigen Takten und folglich durchgängig kürzeren Noten, lebhaft im Verhältniss zu jenen. Nun findet aber die erste Hexapodie durch die zweite eine Responsion, die in jeder Beziehung den Charakter der Periode aufrecht erhält und doch den befriedigenden Abschluss bringt. Die letzte Reihe nämlich beginnt mit derselben starken Dehnung, welche die erste auszeichnet; aber die mittleren Takte sind beweglicher, damit die weiteren Dehnungen am Schlusse stattfinden können und somit die Senkung zur Ruhe eine vollkommene werde. Zu diesem Zwecke fehlt auch der Auftakt.

Fassen wir nun die Hauptresultate für die fallenden Hexapodien zusammen! Sie werden immer und ausnahmlos (wir konnten

aus Aeschylus 59 Beispiele aufzählen, wobei ganz gewiss der Zufall nicht gewaltet haben kann) so gebraucht, wie ihr musikalischer Charakter erwarten liess. Da nämlich ihr Hauptgewicht im vorletzten Takte liegt, der immer durch eine einzige kraftvolle Note gebildet wird, so musste man für die griechische Composition, wo keine Launen herrschen, sondern die Natur und echter Schönheitssinn, zu dem Schlusse kommen, dass der in Rede stehende Satz, die Senkung zur Ruhe und folglich den Abschluss bezeichnend, als Hinterglied in den Perioden vorkomme, als Vorderglied aber nur, wo er derselben Form oder einer Variation entspräche. Und so ist es ausnahmlos, nämlich:

I. *Die fallende choreïsche Hexapodie bildet bei Aeschylus ohne Ausnahme in ihren sämmtlichen Formen einen Einzelvers.* — Nur die Form B. β tritt als Nachglied auf, ganz ihrer besonderen Natur gemäss. — Am wenigsten wäre auch zu erwarten gewesen, dass sie ein Vorglied im Verse gebildet hätte: ein völliger Abschluss noch vor dem Ende des Verses! Der Leser vergleiche nun (wir wünschen die Beispiele möglichst wenig zu häufen) das § 14, 11 über die Constituirung von Ag. I, γ, V. 5 Gesagte, und er wird begreifen, wie wir, auch ganz abgesehen von der Composition der beiden Strophen β und γ, den Vers nothwendig schreiben mussten

— ◡ | — ◡ | — ◡ | —, ◡ ‖ ⌴ | ⌴ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

und nicht

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌴ | ⌴ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

wie nur derjenige hätte notiren können, der mit unserer Eurhythmie (die nur die Präliminarien der Rhythmik enthält), die ganze Wissenschaft hätte für abgemacht erachtet. Denn wie durften wir anders notiren, da wir fanden, dass 58 mal die betreffende Reihe, *ganz ihrer Natur gemäss*, kein Vorglied sei? Ganz sicher musste sie auch zum 59sten Male ihre reguläre Stellung haben.

II. *Die reine Form der fallenden Hexapodie (A. α) kommt in den Perioden nur als Hintersatz vor.*

III. *Die Formen mit springendem Anfange bilden Hinterglieder zu allen übrigen Hexapodien und erweisen sich daher gleich der reinen Form als diejenigen sechstaktigen Sätze, welche die allerstärkste Tendenz zum*

Abschliessen der Perioden haben. Dagegen dürfen sie auch unter einander respondiren vermöge der Selbständigkeit, die sie durch den steigenden Anfang besitzen, weil sie, wenn eine höhere Note für den zweiten Takt gewählt wird, zugleich auch den lebhaften Anfang einer Tonreihe in sich begreifen. Da sie nun ausserordentlich markirt sind, so eignen sie sich vorzüglich gut dazu, das Thema einer Composition zu bilden. (So im Agamemnon und zum Theil in den Choephoren.)

IV. Wo verschiedene Formen einander respondiren, da stehen wie gewöhnlich die mit beweglichen Takten als Vorderglieder, die mit ruhigen als Hinterglieder.

V. Nur die hypermetrische Hexapodie (über deren besondere Verhältnisse wir unter Nr. 10 sprechen) hat noch eine stärkere Tendenz zum Abschlusse, als die fallende.

VI. Keine bestimmten Regeln sind bei den repetirt stichischen Perioden, gemäss deren Charakter, auf den schon Leitf., S. 73 hingedeutet ist. Vgl. Comp. § 34, 2, V.

6. Ehe wir die übrigen Arten der choreïschen Hexapodie abhandeln, ist noch erst das Auftreten der schon besprochenen Formen in den dochmischen Strophen zu erwähnen.

Häufig kommt in ihnen die repetirte Hexapodie, der sogenannte jambische Trimeter, vor. Aber sie ist dort fast nur ein recitatives Metrum, von dem der Gesang unterbrochen wird, so dass ihre Besprechung nicht in die Compositionslehre gehört. Auch der Sinn der Worte lässt meistens ganz leicht diesen Zweck des Trimeters erkennen. Man vergleiche bei Aeschylus Ag. V., Eum. II. und bei Sophokles Aj. III., El. V. VI., O. R. VII., O. C. IV., Ant. VIII. (Trach. VI). Einigemal aber sind repetirte Hexapodien unter Dochmien auch melisch, wie Eum. V, α, V. 4. 5 und Prom. IV, Str. V. 14, was theils der Mangel an irrationalen Takten, theils beigemischte Trimeter vermuthen lassen.

Ausserordentlich bemerkenswerth ist der Gebrauch der fallenden und der absetzenden Hexapodie in dochmischen Strophen. Ihre Anwendung, immer in vier einzelnen Versen an drei Stellen des Aeschylus, lässt nicht nur keinen Zweifel daran, dass Aeschylus mit vollstem Bewusstsein der in ihnen liegenden Wirkung sie gebraucht habe, sondern kann auch von uns in ihrer Schönheit

sehr wohl erkannt und gewürdigt werden. Vergleichen wir die Stellen!

Prom. IV beginnt mit einer Proodos, worin der Schmerz der Jo trefflich durch die reguläre fallende Form A. α

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖, V. 2. 3. 5. 7

gemalt wird. Denn das ist das Ethos der fallenden Hexapodien, wo sie die constituirenden Glieder der Perioden oder selbständige Gruppen, nicht blos Hinterglieder bilden, dass sie den tiefen Seelenschmerz ausdrücken. Im erwähnten Chorgesange nun folgen bald Dochmien, die häufig durch andere Reihen unterbrochen sind und namentlich durch den Mangel an aller Periodologie trefflich den Irrsinn der Sängerin darstellen. Also schmerzvolle Erinnerung, übergehend in Irrsinn, das ist schon durch den Rhythmus unübertrefflich schön ausgedrückt.

Sept. I, γ. Die nach Hülfe rufende Angst und die innere Beklemmung, jene durch dochmische Dimeter, diese durch fallende Hexapodien, von denen V. 2 die Form

◡ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖,

V. 3. 6. 9 die Form

◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖

haben, ausgedrückt. Da nun der Inhalt wesentlich auch in einem Gebete besteht, so durfte keine wirre Folge der Sätze stattfinden, vielmehr war eine vollendete Periodologie nothwendig. Diese ist musterhaft! Die Strophe zerfällt in zwei Perioden, eine kleine vorbereitende aus einem dochmischen Dimeter und der erwähnten Hexapodie als Nachspiel, und einer grossartig schönen palinodisch-mesodischen aus der erwähnten zweiten Form der fallenden Hexapodie (Var. ε) und wieder dochmischen Dimetern.

Suppl. II, β beginnt mit einer kleinen dochmischen Periode, worin der Chor sein Hülfegesuch „aus tiefer Noth" anbringt. Es folgt eine grössere Periode aus drei absetzenden Hexapodien, bei denen aber beide Anfangstakte verstärkt sind,

◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖,

die dann noch von einer fallenden Hexapodie in der Form

—◡ ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖

abgeschlossen werden. In diesem kräftigen Anfang des Satzes liegt eine „feste Haltung" ausgedrückt; und in der That, in der Strophe

wie in der Gegenstrophe ist der Hauptinhalt ein festes, in bestimmtester Weise ausgesprochenes Gottvertrauen.

Wir bitten unsere Leser, zugleich die hier gegebenen Winke über das Ethos der Reihen, wo sie selbständig Perioden bilden, wohl zu beachten. Die Compositionslehre kann nicht auf diesen Gegenstand näher eingehen, soll sie ohne Unterbrechung ihren grossen Hauptzweck verfolgen. Nur zerstreute Anmerkungen werden hie und da gegeben werden, und damit ist der Commentar zum Aeschylus in der Eurhythmie zu vergleichen.

7. **Gedehnte Hexapodien**, d. h. solche, in denen mehr als zwei synkopirte Takte auf einander folgen, sind bei Aeschylus nicht häufig; wir ziehen deshalb sogleich die Beispiele aus Sophokles mit an.

Die Form A mit Synkope in den drei letzten Takten tritt in zwei Variationen auf.

Var. α, — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧ ‖ (1) Cho. V, β, V. 4 bildet den Anfang einer Periode und hat als respondirendes Hinterglied ⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖.

Var. β, ⏑ ⁝ ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧ ‖ (2) Ag. II, α, V. 10 bildet den Schluss der Periode, hat das weit abstehende Vorderglied ⏑ ⁝ ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖; es folgt aber noch ein logaödisches Nachspiel, welches zur folgenden Periode vorbereitet, ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖.

Die Form B, mit Synkope im zweiten, dritten und vierten Takt, hat zwei Variationen (γ. und δ.), die neben einander vorkommen bei Sophokles, El. II, Ep., V. 2 und 4.

Die Variationen, sich respondirend, sind:

 > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏗ | ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ∧ ‖ und
 > ⁝ — ⏑ | ⏗ | ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ∧ ‖,

wobei sogleich wieder die alte schon besprochene Erscheinung hervortritt, dass die Form mit beweglichem Takte das Vorderglied ist zu der mit ruhigem Takte. Der Inhalt des Nachgesanges ist eine schmerzensvolle Klage: daher die Dehnungen, welche gewiss sehr hohe Noten trugen. Wie ganz anders ist der Inhalt der vorhergegangenen Strophe und Gegenstrophe, worin frohe Zuversicht sich ausspricht! Daher ist auch das Metrum so abweichend, denn in jenen sind ganz gewöhnliche Choreen. Uebrigens besteht der

Nachgesang ausser den beiden Hexapodien aus acht gedehnten Tetrapodien, von den ganz entsprechenden Formen

≥ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌴ | ⌴ | — ∧ ‖ und ≥ ⁝ — ⏑ | ⌴ | ⌴ | — ∧ ‖.

Unsere Hexapodien sind deren Erweiterungen, eine eigenthümliche Erscheinung, die später besprochen werden wird.

Die Form C, ⏑ ⁝ ⌴ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ∧ ‖, bei welcher die vier ersten Takte synkopirt sind, kommt vor Sept. IX, Ep., V. 9 in einem Klageruf; das respondirende Hinterglied ist

⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ‖.

Vgl. Nr. 5 das über Var. ζ Gesagte.

Die Form D, mit lauter synkopirten Takten,

⌴ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | ⌴ | — ∧ ‖

steht Eum. VI, α, V. 6 und bildet das Hinterglied zu

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖.

Bei obiger Aufzählung ist der Schlusstakt nur dann synkopirt genannt worden, wenn der vorletzte ebenfalls synkopirt ist. Ist dieser es nicht, so ist beim letzten mehr bemerkbar, dass er einsilbig ist, als dass er eine längere Note enthält, statt deren ja bei ihm auch immer eine Pause stehen kann, — ∧ = ⌴. Eurh. § 4, 5 am Ende.

Als Regel ergibt sich:

Die gedehnten Hexapodien haben weder in bemerkbarer Weise die Tendenz anzufangen, noch die abzuschliessen. Sie eignen sich vorzüglich zu Wehklagen, dann auch zur Markirung und starken Hervorhebung anderer Gedanken.

Selbst die scheinbar fallende Hexapodie

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | ⌴ | — ∧ ‖

hat nicht nothwendig eine abschliessende Tendenz, weil der starke Ton im vorletzten Takte durch den im vierten Takte paralysirt wird. Dieser letztere aber, am Ende der zweiten Dipodie stehend, und daher gliedernd, würde für sich der Reihe den Stempel der Unruhe aufdrücken, wenn er nicht ebenfalls durch den folgenden Takt von entgegengesetzter Richtung abgeschwächt wäre.

8. Die **hinkende Hexapodie**, zugleich ein hypermetrischer Satz, kommt bei Aeschylus, Ag. I, δ, V. 5 nur einmal in der Form

≥ ⁝ — ⏑ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ⏑ ‖

vor, als Hinterglied zu ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖. Wie effectvoll dieser hinkende Ausgang sei, ist Eurh. S. 154 bereits bemerkt worden, und bitten wir mit dieser Stelle Leitf. S. 39 zu vergleichen. Der springende Bau im Anfange war an der Aeschyleïschen Stelle nothwendig wegen des Charakters der ganzen Strophe.

9. Die **halbirten Hexapodien**, mit Synkope im dritten Takte (vgl. § 16, 3), treten einigemal in choreïschen Strophen auf, immer unter Verhältnissen, in denen logaödische Sätze am rechten Platze sind; auch haben sie stets kyklische Dactylen.

Die Form — ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖, ein Mittelspiel, ist nur scheinbar halbirt und hat sicher nicht die Icten

— ⏑ | ⊔ | ⊔̇ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏒ ∧ ‖,

sondern vielmehr

— ⏑ | ⊔̇ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ | — ∧ ‖,

wodurch sie zu einer absetzenden Hexapodie wird. Cho. V, β, V. 2.

Die Form A, ⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Sept. VIII, δ, V. 2 klingt noch einmal an die Str. γ voraufgegangenen Choriamben an, in der stark logaödisch gefärbten Anfangspartie ihrer Strophe.

Die Form B, ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖, Pers. I, ε, V. 3 bildet das Nachspiel ihrer Strophe und des ganzen Gesanges, eine ganz gewöhnliche Verwendung der Logaöden.

Die Form C, ⏑ ⁝ ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — > | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ ‖, Cho. III, β, V. 2, Hinterglied zu ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ und damit eine ganze Periode bildend, leitet, wie sonst die Logaöden es gern thun, zu einer jonischen Periode über.

Die halbirten Hexapodien also, immer logaödisch, leiten gern zu den $^3/_4$-Takten (Choriamben und Jonici) über, oder bilden den Schluss eines Gesanges.

Dieser Gebrauch entspricht ganz dem lebhaften Charakter der Logaöden, und auch als Schluss choreïscher Strophen oder Gesänge eignen sie sich vortrefflich, indem sie verhüten, dass das Ganze nicht gleichsam matt im Sande verlaufe.

10. **Hypermetrische Hexapodien** sind entschieden logaödischen Charakters und haben meist auch kyklische Dactylen. Sie stehen deshalb gern am Schlusse der Strophen, oder als Ueberleitungen zu den $^3/_4$-Takten. Selbst Formen ohne kyklische

Dactylen müssen als logaödisch betrachtet werden; dahin ist z. B. die ganze folgende Periode zu ziehen, nicht blos der zweite Vers:

Cho. III, β, V. 1—2: ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
⏑ ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ ||,

wo eine jonische Periode folgt.

Sept. VIII, β, V. 10 schliesst ⏑ ⁝ ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ≥ | —⏑ ⏑ | — ⏑ || eine Periode und Strophe, die durch Synkopen und Auflösungen sehr unruhig ist; diese Reihe vermittelt sehr schön, indem sie mit eben diesen Synkopen beginnt, dann aber so ruhig mit vollem Takte endet.

Sept. VI, δ, V. 5 schliesst > ⁝ ⌞ | ⌞ | — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ || eine Periode unter genau denselben Verhältnissen. Unsere Leser werden leicht einsehen, dass Eurh. S. 333 nicht correct

> ⁝ ⌞ | — > | ⌞ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||

geschrieben ist. Der Satz respondirt nämlich dem anderen

⏑ ⁝ ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||,

woraus nach unserem jetzigen Standpunkte leicht seine Schreibart zu erkennen war.

11. Die **rasche Hexapodie** kommt bei den grossen Tragikern in zwei Formen vor.

Form A, ♩ ♬ | ♩ ♬ | ♩ ♬ | ♩ ♬ | ♩. | ♩ 𝄾 ||,
— ⏖ | — ⏖ | — ⏖ | — ⏖ | ⌞ | — ∧ ||

kommt bei Aeschylus zweimal vor und zwar als Hinterglied zu Sätzen, welche durch den Mangel des Auftaktes und durch zwei synkopirte Takte, entweder am Anfange oder am Ende als aussergewöhnlich schwer und leblos erscheinen. Die Stellen sind Ag. I, β, V. 4, wo das Vorderglied ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ || und Ag. IV, α, V. 3, wo das Vorderglied — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ || ist. Man vergleiche über die letztere Stelle das unter Nr. 5 zu A. β Gesagte. Bemerkenswerth ist, dass unsere Reihe an der ersten Stelle Vorglied eines Verses ist, an der zweiten wenigstens ganz im Centrum der Periode steht, so dass sie nirgends einen vollkommenen Abschluss, sondern nur einen Contrast bringt. An einer dritten Stelle, Cho. IV, α, bildet sie das Hinterglied zu einer springenden Hexapodie; hier entspricht deshalb die leicht und gleichmässig dahineilende und endlich vollkommen abgeschlossene Bewegung der allzu unebenen.

Die Form B, ♩♬ | ♩♬ | ♩♬ | ♩♬ | ♩♬ | ♩ 𝄾 ||
— ω | — ω | — ω | — ω | — ω | — ∧ ||
ist, wie unsere Leser auf den ersten Blick erkennen, zu rasch bis zu ihrem Ende hin, als dass sie in einer choreïschen Strophe ein Hinterglied bilden könnte. Sie ist auch in der einen Stelle, wo sie nur vorkommt, bei Soph. Trach. II, V. 8 Vorderglied, und zwar zu der ruhigen Reihe ◡ : — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||.

Die Form C — ω | — ω | — ω | — ω | — ω | — ω || wird dagegen von Sophokles ähnlich wie A verwandt, O. C. IX, α, V. 5. Die ganze Periode besteht aus effectvollen Contrasten rascher und fallender Sätze.

Bemerkenswerth ist, dass alle Arten der raschen Hexapodie eine Periode weder beginnen, noch schliessen können, und dass sie nie Reihen mit flüchtigen Takten respondiren — eine durchaus natürliche Anwendung.

12. Die ausserordentliche Strenge, welche Aeschylus im Gebrauche der Hexapodie wie dem aller übrigen Sätze zeigt, findet sich auch bei den übrigen Dichtern wieder. Selbst Euripides hat gegen die Hauptsachen keine Ausnahmen. Nur haben natürlich die verschiedenen Dichter, gemäss dem Charakter ihrer Compositionen, eine verschiedene Auswahl in den rhythmischen Sätzen getroffen. Aristophanes hat meist die allergewöhnlichsten Hexapodien gewählt, so dass bei ihm die repetirte Hexapodie (der Trimeter), nicht ohne häufige irrationale Takte, wie sie im Dialog auftreten, bei Weitem die gewöhnlichste choreïsche Hexapodie ist.

---

§ 19. Die choreïsche Tetrapodie.

1. Die choreïsche Tetrapodie ist freilich schon bei Aeschylus etwas häufiger als die Hexapodie, überwiegt aber lange nicht in dem Masse, als bei Aristophanes, in dessen leichten Volksweisen sie wie in der heutigen Liederpoesie ganz und gar in den Vordergrund tritt. Bei Sophokles steht sie ziemlich im selben Verhältnisse zur Hexapodie als bei Aeschylus; in den choreïschen Strophen dieser Dichter überwiegt bald die eine Satzart, bald die andere. Natürlich wird die Mannigfaltigkeit der Formen, welche die Hexa-

podie auszeichnet, bei Weitem nicht erreicht; trotzdem findet eine kleine Schwierigkeit bei der Constatirung derselben statt, die bei der Hexapodie kaum vorhanden ist. Die Tetrapodie bildet nämlich, vermöge ihres kleinen Umfanges, seltner selbständige Verse, ausser in repetirt stichischen Perioden und in einigen anderen Fällen; hauptsächlich bilden vielmehr je zwei „gekuppelte" Tetrapodien einen Vers (eine Praxis, die bereits mit dem trochäischen Tetrameter beginnt), oder es steht eine Tetrapodie als Nachglied zu einer Hexapodie; auch kommen noch andere Verbindungen zu einem Verse vor. Sind nun z. B. zwei Tetrapodien zu einem Verse verbunden, ohne dass die erste durch einen synkopirten Takt deutlich abgeschlossen wäre, etwa

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖,

so befinden wir uns oft in Verlegenheit, zu bestimmen, wohin die vierte Kürze, welche metrisch den letzten Takt des Vorsatzes vervollständigt, rhythmisch zu rechnen sei. Nicht selten treffen wir nämlich nach § 12, 10 in der einen Strophe „Theilung" (διαίρεσις), in der anderen „Einschnitt" (τομή) oder gar „Bruch" (Leitf. § 19, 2, IV). Ist nun zu theilen

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ . ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

oder — ◡ | — ◡ | — ◡ | — . ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖?

Die Entscheidung ist nicht immer leicht, und oft hat man, wie in dem § 12, 10 besprochenen Liede des Aristophanes beide Arten der Trennung als gleichberechtigt und in ihrem Werthe wenig verschieden anzuerkennen. Wir sehen aber, dass, wo es sich um ein Verzeichniss und eine Besprechung der Sätze handelt, je nach der Auffassung, zu der man sich gewandt hat, die letzteren ganz verschieden zu verzeichnen sind, und zwar, wenn man Theilung annimmt als

1) — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖   2) — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

und wenn man Einschnitt annimmt als

1) — ◡ | — ◡ | — ◡ | —   2) ◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | —̄ ◡ | — ∧ ‖.

Der Satz —́ ◡ | — ◡ | — ◡ | — wird dann im Verzeichniss gleich — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ mit unter die Form — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ zu stellen sein.

Man hat aber diejenige Theilung anzunehmen, durch welche die sonst gebräuchlichsten Sätze entstehen, so dass in unserm Beispiele meist die zweite Art der Abtheilung die richtigere wäre.

2. Es folge hier nun zunächst ein Verzeichniss der bei Aeschylus vorkommenden Formen.

I. Die springende Tetrapodie entspricht in ihrem Wesen der springenden und absetzenden, der äusseren Form nach gewissermassen auch der halbirten Hexapodie. Sie tritt häufig auf und hat die Formen

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ am häufigsten.
— ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ ziemlich häufig.
⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. I, Ep., V. 6. — V, α, V. 4. — Eum. III, α, V. 6. 7. — β, V. 6. 7. 8.
⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Suppl. V, α, V. 6.
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Cho. I, β, V. 9.

II. Die repetirte Tetrapodie ist bei Weitem am häufigsten. Die Formen sind:

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ } beide sehr häufig.
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ }

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. II, Ep., V. 12. — Cho. III, ϛ, V. 3. — V, γ, V. 3. — Eum. IV, α, V. 6. — Suppl. V, α, V. 5. — Sept. VI, ε, V. 1. — VII, α, V. 1. — Prom. I, β, V. 5. — V, Ep., V. 2.

Es ist merkwürdig, dass dieser etwas bewegliche Satz nicht anders Nachglied im Verse ist, als wenn ein voll endender Satz oder ein solcher mit steigenden Takten vorhergeht; so an den beiden Stellen in den Sieben gegen Theben.

— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. II, γ, V. 3.
— ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Ag. II, Ep., V. 10. — (Eum. IV, β, V. 5.)
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. III, ϛ, V. 2.
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, ε, V. 3. — Suppl. VII, γ, V. 2. — Sept. IX, Prood., V. 4. — Prom. IV, Str., V. 13.
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Suppl. VII, γ, V. 3. 4. — Sept. IX, Prood., V. 2. 3.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Ag. III, δ, V. 2. — Suppl. VII, γ, V. 1. — Sept. IX, Ep., V. 1. — Prom. I, β, V. 2.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Eum. III, δ, V. 3.

III. Die fallende Tetrapodie kommt natürlich auch nicht selten vor. Es überrascht aber auf den ersten Blick, dass sie fast immer ohne Auftakt ist, so dass in dieser Beziehung sie einen geraden Gegensatz zu der fallenden Hexapodie bildet. Diese Erscheinung, für die Metriker wie hundert andere ein Räthsel, ist uns leicht erklärlich. Der Auftakt muss zwar einer langen Reihe Leben geben, ist aber bei einer kurzen ganz selbstverständlich nicht nöthig; daher auch das seltne Vorkommen von

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

und das sehr häufige von

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖.

Uebrigens ist in unserem Falle ein Irrthum ganz unmöglich; denn die fallende Tetrapodie ohne Auftakt bildet zwar gewöhnlich den Nachsatz im Verse, aber der vorhergehende Satz hat ausnahmlos Synkope im letzten Takte, so dass an rhythmischen Auftakt des schliessenden Satzes nicht gedacht werden kann. Sonst tritt der hier besprochene Satz auch als Einzelvers hin und wieder auf; Vorderglied ist er nur einmal, Eum. VI, α, V. 3. Wir bitten unsere Leser, sich durch Vergleichung der citirten Stellen zu überzeugen.

— ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 2. 11. — III, γ, V. 2. — Cho. IV, δ, V. 2. 4. — Eum. IV, δ, V. 2. — VI, α, V. 3. — Suppl. I, η, V. 1. 5. — IV, γ, V. 6. — Sept. III, α, V. 1. 4. — VIII, α, V. 3. — Pers. VII, ε, V. 1. — Prom. IV, Str., V. 15.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Eum. III, β, V. 9.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Prom. IV, Str., V. 8.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. V, ς, V. 1.

⏑̄ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ (1) Ag. I, ε, V. 10. — (2) II, α, V. 11. — (3) VII, γ, V. 2. — (4) Cho. III, ϟ, V. 5. — (5) Prom. IV, Prood., V. 8. — (6) V, Ep., V. 6. — (7) Suppl. IX, δ, V. 2. — (8) Pers. II, α, V. 2.

_ ⏑̲ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ (9) Cho. I, β, V. 10. — (10) Eum. III, α, V. 1.
⊔ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ (11) Cho. I, α, V. 7.
⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ (12) Eum. III, α, V. 8.

Ueber die logaödischen Formen ist zu bemerken, dass sie es lieben, die ganzen Strophen abzuschliessen: unter obigen 12 Beispielen 6 mal (1. 4. 6. 8. 9. 11.); wird nur die Periode geschlossen, so geschieht es, weil eine logaödische Periode folgt (2). Dieser Gebrauch stimmt genau mit dem logaödisch gefärbter ähnlicher Hexapodien. Aber die Tetrapodie ist auch mit fallendem Ausgang, wenn sie durch einen kyklischen Dactylus varürt wird, lebhaft genug, um ein Mittelspiel zu bilden, und das geschieht unter den obigen Stellen zwei mal (3. 7.). Ausserdem treffen wir sie einmal in dochmischer Strophe (5).

Nur Eine Strophe finden wir bei Aeschylus, wo die zwei mal vorkommende logaödisch gefärbte fallende Tetrapodie eine Ausnahme von der gegebenen Regel zu bilden scheint; es ist Eum. III, α, V. 1. 8. (10. 12.). Möge nun diese köstliche Strophe dazu dienen, den Leser aufs Neue zu überzeugen, wie wenig er in unserer Wissenschaft nach einseitigen Regeln sich richten dürfe. Diese Strophe nämlich scheint mehrmals gerade nicht die Fundamentalregeln in der Stellung der Sätze zu übertreten, doch aber etwas frei und willkührlich mit den angewandten Formen zu verfahren. So muss jeder Anfänger urtheilen, jeder, der keinen tieferen Einblick in das Wesen der Kunstformen der griechischen Poesie gewonnen hat. Aber wer nur einen Funken musikalischen Gefühles hat, nicht gänzlich an den todten Strichen und Haken der Metrik und den eben so todten Responsionsbogen der Rhythmik haftet (denn diese Bogen haben auch erst Leben für den, der über den Schematismus hinaus ins Innere der Sache blickt), der wird umgekehrt gerade an solchen Stellen (deren uns mehrere zur Verfügung stehen) fühlen und erkennen, mit welchem siegenden Schönheitssinne die grossen Classiker der Griechen ihre Compositionen gearbeitet haben. Wir bitten den Leser, Eurh., S. 254—255 sich die Strophen und ihr Schema anzusehen. Mit feierlichem Ernste beginnt Strophe wie Gegenstrophe im ersten Verse: die Erinyen offenbaren ihre hochehrwürdige Abkunft (Str.) und ihr erhabenes Amt (Gstr.). Daher beginnt eine ruhige (repetirte) Tetra-

podie den Vers, und ein Satz, nachdrücklich durch einen irrationalen Choreus, lebhaft durch den kyklischen Dactylus und schwer und gewichtig niedersinkend durch fallenden Ausgang schliesst ihn; und zwar, er ist schwer und gewichtig, nicht den ruhigen Ablauf andeutend wie sonst, denn er ist Vorderglied gegen den gewöhnlichen Gebrauch, springt also ausserordentlich hervor. Das ist

V. 1. — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌞ ‖ — > | —◡ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖.

Vers 2 nun haben wir die so seltene hinkende Tetrapodie. Was die bei Aeschylus besagen will, ersehe der Leser aus der Anmerkung Eurh., S. 154 sq. Hier soll eine besondere Emphase auf ποινάν (Str.) und θνατῶν (Gstr.) durch die ἀνάκλασις gelegt werden: denn was sollte hier wohl stärker und warnender hervorgehoben werden, als das Strafamt der Erinyen und ihre Stellung den Sterblichen gegenüber, die nie vergessen dürfen, welche hohen überirdischen Mächte über ihre Thaten wachen? So haben wir

V. 2. — ◡ | — ◡ | ⌞ | — ◡ ‖.

In den nächsten drei Versen offenbart sich die Aufregung und der Zorn der Rachegöttinnen, theils über ihre Entehrung durch den olympischen Apollo (Str.), theils über das begangene Verbrechen (Gstr.). Wie könnte diese Stimmung nun wohl schöner und passender ausgedrückt werden, als durch springende Reihen! Aber auch diese genügen noch nicht vollständig: sie müssen in sich noch einen Contrast haben, und der ist in einem Satze gefunden, der, ohne seinen springenden Bau einzubüssen, doch vollen Ausgang hat. Das sind

V. 3—5. — ◡ | ⌞ | — ◡ | ⌞ ‖ — ◡ | ⌞ | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | ⌞ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | ⌞ | — ◡ | ⌞ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

Wir sehen, wie meisterhaft die erste Periode gebaut ist, wie vortrefflich ausser Anderem auch die steigende Erregung durch sie ausgedrückt ist. Man wird jetzt jene fallende Tetrapodie begreifen!

Nun beginnt die zweite Periode. Die Erinyen sprechen in der höchsten inneren Erregung und ohne Zweifel unter den lebhaftesten Bewegungen und einer ausdrucksvollen Mimik den Fluch über den Verbrecher aus. Der gewählte Rhythmus ist für seinen Zweck

unübertrefflich. Diese rasche, flüchtige Bewegung durch die Tribrachen und immer darauf eine wuchtige Synkope: wie wäre es schöner denkbar? Und nun sehen wir auch ein, weshalb die grosse erste Periode zwar nicht mit einer springenden Tetrapodie enden durfte — denn das wäre Uebertreibung gewesen — wohl aber mit einer repetirten, die hinreichend jenen gegenüber eine Tendenz zur Senkung hat, aber eben keine absolute Tendenz hierzu, so dass sie sehr gut und passend zu der noch aufgeregteren zweiten Periode überleiten konnte. Eine gewöhnliche fallende Tetrapodie hätte die ganze Wirkung zerstört. Die zweite Periode wird fallend abgeschlossen, aber damit dieser Schluss nicht krass und unangenehm absteche gegen die Beweglichkeit der constituirenden Sätze, ist die ihn bildende Reihe an ihrem Anfange lebhaft und beweglich durch einen Tribrachys und einen kyklischen Dactylus. Das wären

V. 6—8. ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ~⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧]]

Man vergleiche den Abschluss, den der schöne Satz

⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

in Str. β desselben Gesanges gefunden hat, um sich zu überzeugen, dass auch hier nicht an Zufall zu denken sei.

Es durfte aber unsere Strophe nicht im wilden Tumulte endigen. Daher schliesst sie mit repetirten Tetrapodien, die zugleich trefflich zu den ruhigen Dactylen der folgenden Strophe überleiten und eben so schön zum Anfange der Gegenstrophe. Auch der Inhalt des Textes ist ein entsprechender: mit ruhiger Bestimmtheit offenbaren die Erinyen, nachdem sie den Fluch ausgesprochen, noch einmal ihr Amt. Das sind

V. 9—10. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

Wir müssen hier abbrechen, obgleich die folgenden Strophen des Gesanges eben so köstlich componirt sind und das Ganze ohne Zweifel auch musikalisch eine der schönsten Schöpfungen gewesen ist, welche die Welt gesehen hat. Es handelte sich ja nur darum, den scheinbar abweichenden Gebrauch von ein par Sätzen, als Beispiel für andere Fälle in seiner Zweckmässigkeit zum Bewusst-

sein zu führen. Ein so grosses Zartgefühl aber hatten die Alten für den Rhythmus, dass Cicero selbst von den Römern noch sagen konnte (de or. III, § 196): Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paullulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant. Quid, hoc non idem fit in vocibus, ut a multitudine et populo non modo catervae atque concentus, sed etiam ipsi sibi singuli discrepantes ejiciantur?

IV. Die gedehnten Tetrapodien werden ganz wie die entsprechenden Hexapodien verwandt, entweder den scharfen Schmerz darzustellen, oder einen besonderen Nachdruck auf irgend einen Theil der Rede zu legen; auch bei Anrufen finden sie eine passende Verwendung. Der Leser möge im Einzelnen sich die Schlüsse selbst ziehen; hier folgen die Stellen bei Aeschylus und Sophokles, auch wo sie in logaödischen Perioden und Strophen vorkommen. Man wird bei der Vergleichung finden, dass die gedehnten Tetrapodien auch darin mit den gleichnamigen Hexapodien stimmen, dass sie weder eine deutliche Tendenz zum Einleiten, noch zum Schliessen besitzen.

⏒ ⁝ – ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧ ‖ Eum. III, δ, V. 1. — Mit ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧ ‖ wechselnd und so den Stamm einer ganzen Strophe bildend, El. II, Ep. (acht mal). — Aj. VI, V. 10. — Trach. II, V. 16.

⏒ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧ ‖ El. II, Ep. neben der Stammform mehrmals. — Trach. V, β, V. 4. 5. — Phil. IV, Str. V. 9.

⏑ ⁝ –⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧ ‖ Trach. V, β, V. 6.

– ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧ ‖ O. R. V, Str. V. 8.

–⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧ ‖ El. III, α, V. 7. — IV, β, V. 3. — Trach. V, β, V. 8.

⏒ ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ ‖ Cho. 1, α, V. 7. — Eum. VI, β, V. 4. El. I, β, V. 1. — Ant. VII, β, V. 1.

V. Die hinkende Tetrapodie, über welche schon unter (III) beiläufig gesprochen wurde, findet sich Eum. III, α, V. 2. — Aj. III, γ, V. 6.

VI. Die akatalektische Tetrapodie, über die § 14, 3 zu vergleichen, kommt in verschiedenen Formen vor; wo sie zugleich springend ist, da hat sie die hervorstechende Neigung, Verse aus ganz springenden Sätzen oder solche palinodischen Gruppen abzuschliessen und so zu vermitteln.

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Ag. IV, β, V. 4. — Sept. III, γ, V. 8. — VII, α, V. 1. — VIII, α, V. 2. — Prom. II, β, V. 1. 2. 3.
— ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Cho. IV, β, V. 3. — Eum. III, α, V. 3.
⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Cho. IV, α, V. 3.

VII. Die hypermetrische Tetrapodie kommt in folgenden Formen vor:

⏑ ⋮ — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ (1) Ag. I, ς, V. 9.
⪆ ⋮ ⊔ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ (2) Suppl. V, α, V. 7. — (3) Sept. IX, Ep., V. 13.
⏑ ⋮ ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ (4) Suppl. I, ε, V. 3.

Man sieht, dass sie gleich der entsprechenden Hexapodie vorwaltend logaödisch ist. Ihre Anwendung ist ganz dieser Gestaltung entsprechend. Sie bildet entweder den Schluss einer Strophe, und zwar eines ganzen Liedes (1. 3.), oder sie leitet als Schluss einer Periode innerhalb der Strophe zu einer folgenden logaödischen Periode über (2). Nur die besondere, nicht deutlich logaödische Form Suppl. I, ε, V. 3 hat auch eine ganz bestimmte Verwendung. Sie bildet den Schluss einer Periode, ruhig ablaufend, aber dennoch durch ihren Anfangstakt die deutliche Beziehung zu dem respondirenden Vordergliede ⏑ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ bewahrend.

VIII. Die rasche Tetrapodie, — ω | — ω | — ω | — ω ‖ und — ω | — ω | — ω | — ⏑ ‖ ist ein nur bei Sophokles beliebter Satz Er wendet ihn zu verschiedenen Zwecken an, immer nur in kommatischen Gesängen, mit Ausnahme von Ant. II, α. Erinnern wir uns an die vollendete Meisterschaft, mit welcher Aeschylus die entsprechende Hexapodie anwendet (die rasche Tetrapodie kennt er nicht), so müssen wir sagen, dass Sophokles nicht ohne grosse Beeinträchtigung der wahren Kunst diesen Satz so gern anwendet. Wir erkennen daraus, wie rasch man von den strengeren Formen zu einer lockeren, nach Effect haschenden Praxis überging und haben hier einen der nicht wenigen Belege für das Eurh., S. 88

Gesagte: „Was Aeschylus in einer ganzen Reihe von Strophen bot, sollte hier (bei Sophokles) in wenigen geleistet werden; dabei konnte es denn nicht ausbleiben, dass seltene Formen, mit denen der grosse Vorgänger den grössten Effect zu erreichen wusste, hier zuweilen zu blossen Pointen abgestumpft sind.“ Der Leser wird mich nicht missverstehen: wie wenig ich die Kunst des Sophokles unterschätze, wird der Inhalt des ganzen Buches zeigen; aber der Wahrheit die Ehre! Sophokles beginnt mit einigen lockeren Formen, und seine Nachfolger, ihn als Muster nehmend, und wie untergeordnete Geister es durchweg thun, nicht die grossen Vorzüge, sondern die Fehler nachahmend, gelangen auf diesem Wege zu einer vollkommenen Zerrüttung der Composition — natürlich mit Bewahrung des äussern Schematism!

Sophokles nun gebraucht die rasche Tetrapodie theils, um an Perioden von concitirten Dactylen, theils um an solche aus Logaöden in derselben Strophe, mindestens demselben Gesange anzuklingen; oder auch, sie dienen dazu, Contraste zu Sätzen mit vielen gedehnten Takten zu bilden, mindestens eine Abwechselung mit zu ruhigen Sätzen. Meistens werden beide Zwecke zu gleicher Zeit verfolgt. Wir bitten, die Stellen zu prüfen: El. I, β. — ib. γ. — O. C. II, β. — ib. IX, α. — Ant. II, α. — ib. V, Ep. — Phil. I, α.

Dass an diesen Stellen keine wahren Dactylen vorliegen, das zeigt die Periodologie, das zeigt aber auch die daneben, Trach. II, in ähnlicher Art auftretende rasche Hexapodie. Nun wissen wir auch durch directe Zeugnisse des Alterthums (vgl. S. 94), dass sich vermöge einer lebhafteren Recitation aus dem heroischen Hexameter die kyklischen Dactylen entwickelt haben. Eben so sind aus jenen concitirten Dactylen, die meistens als Tetrapodien auftreten, die choreïschen Dactylen (§ 8, 4) entstanden; und dieser Genesis zufolge können sie auch eine Weise, die in jenem Takte steht, wieder in Erinnerung rufen. Bei Aeschylus findet dieses nicht statt; ganz natürlich, denn die grossartige Gliederung seiner Compositionen machte eine solche „Reminiscenz“ unmöglich. Wo er Sätze „anklingen“ lässt, da müssen sie stets doch das schöne Verhältniss in ihrer Periode bewahren. Die Praxis des Sophokles aber erinnert lebhaft an manche moderne Opern, in denen ein Thema bald in langsamem, bald in raschem Tempo,

wenig variirt oder gar nicht, immer wieder, und oft recht kunstwidrig hervorbricht. Freilich, solchen Kunststücken gegenüber ist die Composition des Sophokles doch ausserordentlich einfach und natürlich.

3. Wenn wir oben, um bei den Hauptformen der Sätze stehen zu bleiben, von springenden, repetirten und fallenden Tetrapodien gesprochen haben, so muss doch nun bemerkt werden, dass alle diese Sätze den in der Benennung bezeichneten Charakter bei Weitem nicht in so scharf ausgeprägter Weise besitzen, als die gleichnamigen Hexapodien. Wenn die springende Hexapodie zwei starke Einschnitte hat, so hat die Tetrapodie deren nur einen; während bei der repetirten Hexapodie fünf mal derselbe Takt klingt, tritt er in der gleichnamigen Tetrapodie nur drei mal, selten vier mal auf (in akatalektischen Reihen); und wenn in der fallenden Hexapodie die Senkung, weil vier Takte abschliessend, besonders sich bemerkbar machen muss, folgt sie in der fallenden Tetrapodie schon nach dem zweiten Takte. Ueberhaupt, wo die Hexapodien in hervorragenden Formen neben Tetrapodien auftreten, da sind sie natürlich fast immer die Träger der Melodie; sie können auf keinen Fall Accidenzen der Compositionen sein, sondern sie sind die Substanz derselben. Ganz anders die Tetrapodien, wo sie neben jenen auftreten. Sie füllen grösstentheils die Lücken, ebnen, glätten, gleichen aus; und erst, wo ihrer je zwei zu einem Verse gekuppelt sind, bilden sie ein stärkeres Gegengewicht zu den Hexapodien.

Man wird nun leicht einsehen, dass die Gesetze für die Stellung der Tetrapodien nicht so streng sein können, als die für die Hexapodien. Doch ist die Anwendung nur um ein Geringes freier. Konnte die springende Hexapodie höchstens zu einer absetzenden Hintersatz sein und auch nur unter besonderen Umständen, so darf die entsprechende Tetrapodie zwar zu einer repetirten Reihe der Nachsatz sein (die ja ohnehin die nächste Stufe zu ihr ist, da es keine absetzende Tetrapodie, die eine Mittelstufe wäre, gibt), aber unter ganz denselben Beschränkungen (vgl. § 18, 2). So tritt sie auf Suppl. IX, δ, V. 3 und Cho. V, γ, V. 2; an letzterer Stelle nach meiner Textgestaltung. Sie ist an diesen beiden Stellen zugleich Nachglied des Verses, was die gleiche Hexapodie nie sein

kann; doch die Tetrapodien neigen ja überhaupt bedeutend zu dieser Anwendung.

Ueber die fallende Tetrapodie ist zu bemerken, dass sie auch als Vordersatz zu einer repetirten Tetrapodie vorkommt, Eum. VI, α, V. 3, wo sie ausserdem Vorglied im Verse ist. Wir treffen die ähnliche Erscheinung bei Logaöden wieder. Aber hier liegt eigentlich nicht die geringste Freiheit vor, sondern wir haben es mit steigenden Noten zu thun. Während in der Hexapodie es dem griechischen Sinne für Wohlklang widersprach, nach einer verhältnissmässig langen Notenreihe gegen ihr Ende hin einen langen und kraftvollen Ton ausserdem mit einer hohen Note zu versehen, lag ein solcher Grund bei der „fallenden" Tetrapodie (hier wird der Name eigentlich unpassend) kaum vor. Daher jene etwas abweichende, aber doch seltne Verwendung, die in unseren Melodien ganz gewöhnlich ist. Vgl. S. 28 das rhythmische Schema des Arndtschen Husarenliedes, dann das Heinesche Lorelei-Lied und seine Melodie.

Dennoch ist auch bei den Tetrapodien die Stellungsregel sehr streng. Ueber die seltneren Sätze ist oben im Einzelnen gesprochen; die repetirte Tetrapodie hat einen wenig ausgeprägten Charakter und eine ähnliche Anwendung als die gleichnamige Hexapodie; für die beiden wichtigsten Reihen aber gilt die Regel:

Die springende Tetrapodie ist immer Hintersatz und im Verse Vorglied; nur gegen eine repetirte Reihe kann sich das Verhältniss umkehren. Ebenso ist die fallende Tetrapodie immer Hintersatz und im Verse Nachsatz und nur gegen die repetirte Tetrapodie kann die Stellung die umgekehrte sein.

Dass nun auch zwei springende Tetrapodien einander respondiren können, wird man schon aus den analogen § 18 behandelten Verhältnissen abnehmen können. Im Uebrigen möge man sich, um die Anwendung der Formen kennen zu lernen, besonders folgende Stellen ansehen:

Ag. I, ς, Per. IV (springende Reihen durch eine hypermetrische abgeschlossen). — ib. II, α, Per. I (springende Reihen die Mittelgruppe bildend, die ersten durch weniger Dehnungen an die vorhergehenden, die andern durch mehrere an die nachfolgenden anklingend:

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ mit
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖,
⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — . ⏑ ‖ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ mit
⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

näher verwandt). — ib. II, γ, Per. I (der erste Vers mit zwei springenden Reihen, die durch eine repetirte abgeschlossen werden; ihm respondirt sehr schön ein Vers aus lauter repetirten Reihen; die Mittelgruppe, wie sehr häufig und sehr effectvoll aus springenden Tetrapodien). — ib. II, Ep. (springende Reihen durch repetirte abgeschlossen; einmal aber wieder ein springendes Nachspiel, um mit der Schlussperiode in nahe Beziehung zu bringen, in welcher sehr schön den springenden Reihen eine repetirte mit Auflösungen, einer repetirten mit Auflösungen eine solche ohne Auflösungen folgt, sowohl in der Periode, als im Verse). — ib. III, Per. I und III (die erste aus repetirten Gliedern wird gegen den Schluss logaödisch, um zu den folgenden Jonici überzuleiten; die dritte ist logaödisch, eben weil sie den Jonicis folgt). — ib. III, δ, Per. I (dem Verse aus springenden Sätzen ein solcher aus repetirten, wie gewöhnlich, folgend; im letzteren wieder der Satz mit beweglichem Takte Vorglied). — Und so weiter ist jede choreïsche Strophe in ihrer Art bei Aeschylus lehrreich und die Beweise für die Abtheilungen in Perioden sind geradezu zahllose zu nennen.

---

§ 20. Die Dipodie.

1. Dass die jambische oder trochäische Dipodie jemals als selbständiger Vers in fortgesetzter stichischer Folge gebraucht worden sei, davon ist uns keine Nachricht überliefert; es wäre aber auch eine höchst unwahrscheinliche Anwendung einer so kleinen Reihe gewesen. Dagegen berichtet Terentianus Maurus, p. 2431, dass Sappho den Versus adonius so angewandt habe, und er selbst bildet ein Beispiel dieses Gebrauches:

Primus ab oris
Troius heros
perdita flammis
Pergama linquens,
exsul in altum
vela resolvit etc.

Mag der Römer auch solche Verse kyklisch gemessen haben, die Griechen haben es in ihrer classischen Periode gewiss nicht, sondern hier liegt ohne Zweifel eine dactylische Dipodie vor, — ⏑ ⏑ | — — ‖. Auch bei katalektischem Ausgange würde die Reihe für „stichische" Folgen zu unbedeutend gewesen sein. Bedenkt man nun, dass auch der Auftakt eine Reihe als schneller und beweglicher erscheinen lässt, worüber bei verschiedener Gelegenheit gesprochen wurde, und woraus sich das Vorkommen der hypermetrischen Hexapodie ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ erklärte, so muss man auch die stichische Folge von anapästischen Dipodien, ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ für nicht gestattet halten, womit auch die Ueberlieferung durchaus stimmt. Dagegen würde die dorische Dipodie, ⊔ ⏑ | — — ‖, eben so gut wie die dactylische, wenigstens hervorragende Partien in den Compositionen bilden können, und sie bildet sie, wie wir bei Besprechung der dorischen Weisen sehen werden.

Die Beobachtung des Vorkommens und die rhythmische Theorie also lehren gleichzeitig, dass bei den $^3/_8$-Takten (Choreen und Logaöden) und ebenso bei den Anapästen, die Dipodie nur eine untergeordnete Rolle in den Compositionen spielen könne, während sie bei den Dactylen, den dorischen und den noch grösseren Takten Hauptpartien zu bilden im Stande sei.

Nun ist jedoch zu bemerken, dass die Dipodie in den rein dactylischen Strophen der Dramatiker durchaus keine Anwendung gefunden hat; sie hätte zu sehr in Widerspruch gestanden mit dem gemessenen und feierlichen Charakter derselben. — Wir wollen in diesem Paragraphen nun zusammenstellen, was über den Gebrauch der Dipodie bei den Choreen, Logaöden und Anapästen zu sagen ist: denn getrennt darf dieser Gegenstand nicht abgehandelt werden, da bei den erwähnten Weisen die Dipodie ihre ganz eigenthümliche Stellung und Anwendung hat. Es hängt aber von

der Kenntniss der Anwendung der Dipodie zum nicht geringen Theile die richtige Abtheilung der überlieferten Strophen ab. Die Versuchung liegt oft so nahe, Reihen wie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖

in je drei Dipodien, solche wie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | —̇ ⏑ | — ∧ ‖

und — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖

in eine Tetrapodie und eine Dipodie zu zerlegen, wie in der That unsere Metriker es thun (am stärksten Dindorf), so dass die ganzen Compositionen gleichsam in Fricassé zerhackt werden.

2. Um mit den Anapästen zu beginnen, so ist bereits Leitf. § 31, 3, III die Anwendung der Dipodie unter den Paroemiaci der Dramatiker besprochen worden. Marschlieder in diesem Metrum bestehen aus einer Folge von Tetrapodien; hin und wieder aber wird der Stimme ein Ruhepunkt durch Einführung des Dimeters geboten; sie hat dann eine Pause von zwei vollen Takten, z. B. Aesch. Pers., V. 58 sq.:

τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας
οἴχεται ἀνδρῶν
οὓς περὶ πᾶσα χθὼν Ἀσιᾶτις
θρέψασα πόθῳ στένεται μαλερῷ.

♩ : ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♫ ♩ | ♩
♩ ‖ ♫ ♩ | ♩ 𝄾 | — | 𝄾
♩ ‖ ♫ ♩ | ♩ ♩ | ♫ ♩ | ♩
♩ ‖ ♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩ . . .

Diese Ausnahmstellung der Dipodie erklärt sich sehr schön durch die an gute Marschweisen gestellten Forderungen. Wir bitten über den Gegenstand Leitf. § 31 zu vergleichen. Vom musikalischen Standpunkte aus nun erscheint diese Dipodie als die Wiederholung des halben Themas, die nicht selten auch in modernen Liedern wiedererscheint, doch in etwas anderer Weise. Diese Erscheinung ist eigentlich ein neuer Beweis für die § 13 besprochene dipodische Gliederung auch der Musik; und auch in den modernen Tetrapodien ist eine solche Zweitheilung mit nicht

häufigen Ausnahmen vorhanden. Es ist aber offenbar, dass diese Dipodie, planmässiger verwandt, geeignet ist, in einförmige tetrapodische Reihenfolgen mehr Leben zu bringen, auch ohne Pausen am Ende, wodurch sie zur Tetrapodie wird. Den Schritt finden wir bei Aristophanes gethan, der hierin ohne Zweifel sich an beliebte Volksweisen angeschlossen hat. So besteht Vesp. IV bis V. 10 nur aus choreïschen Tetrapodien, meist je zwei zu einem Verse verbunden,

— ◡ | — ≳ | — ◡ | — . ≳ . ‖ — ◡ | — ≳ | — ◡ | — ∧ ‖,

der letzte Vers aber hat durch eine mitten eingeschobene Dipodie einen mesodischen Bau erhalten:

≳ : — ◡ | — ≳ | — ◡ | — ≳ ‖ — ◡ | — ≳, ‖ — ◡ | — ≳ | — ◡ | — ∧]]

4
2
4

Sieht man solche Reihenfolgen oberflächlich an, so sollte man einen völlig gleichen Gebrauch der Dipodie wie bei den Anapästen vermuthen. Aber das ist ganz verkehrt. Jene steht immer als Einzelvers, nie mit der vorhergehenden oder folgenden Tetrapodie durch Wortbruch verbunden, während die Aristophanische Dipodie sehr häufig nicht mit einem Worte beginnt, auch nicht damit schliesst und von der vorhergehenden wie von der folgenden Tetrapodie bald durch Theilung (διαίρεσις), bald durch Cäsur getrennt ist. Durch diese Eigenthümlichkeit ergibt sich nun mit Sicherheit, dass sie mit keiner der beiden Tetrapodien, zwischen denen sie steht, eine Hexapodie bildet. Man vergleiche die Stellen: Vesp. IV. VIII.; Pax I.; Lys. II. VII.; Thesm. II. III. IV. V. VII; VIII, β. η. κ.; Eccl. IV.; Av. XIV.

Wahrscheinlich wird diese Anwendung der Dipodie als Mesodikon aber dennoch hervorgegangen sein aus jener in den Marschweisen, wofür namentlich ihr Gebrauch in den Volksweisen bei Aristophanes zeugt. Auch hier haben wir eine Wiederholung der halben Tonreihe; aber die Glieder sind ohne Pause nahe an einander gerückt, und so gehen stichische Reihen aus 4, 4, 4, 4 · · · ganz natürlich in eine mesodische Periode, 4, 2, 4 über.

Eine ansprechende Form ist gefunden — und die lyrische

Poesie verwendet dieselbe natürlich auch bald in freierer Weise. Wenn die Folge je zweier gekuppelter Tetrapodien (wie sie im Tetrameter vorliegt) längere Zeit wiederholt, nicht ermüdet: wie sollte dann nicht die mannigfaltigere mesodische Periode, a, b, a in stichischer Folge gebraucht werden können? Solche Verse sind aber der Asclepiadeus major,

— ⏒ | ⏕ ⏑ | ⏗ ‖ ⏕ ⏑ | ⏗ ‖ ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

μηδέν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδρεον ἀμπέλω, 3, 2, 3

bei Alcäus und der andere

⏕ ⏑ | ⏗ | ⏕ ⏑ | ⏗ ‖ ⏕ ⏑ | ⏗ ‖ ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖

δαίμονες εὐυμνότατοι, Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ, διδύμων γενάρχαι

bei Kallimachus, der gewiss nur eine alte Weise wiederholt, nicht aber eine neue lyrische Weise geschaffen hat, wie überhaupt kaum von einem Alexandriner zu erwarten wäre. Auch bei Aristophanes finden wir Ach. X die mesodische Periode 4, 2, 4 verwandt ohne vorhergegangene Tetrapodien.

3. Eine ähnliche Verwendung der Dipodie ist die als Nachspiel, wie wir sie ganz sicher in drei sehr gebräuchlichen Versen antreffen, von denen zwei der ältesten Lyrik angehören. Durch dieses Nachspiel wusste Alcäus der gekuppelten logaödischen Tetrapodie die Einförmigkeit zu benehmen und sie so zu befähigen, in stichischer Folge das Metrum echt lyrischer Gedichte zu werden:

— ⏒ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⏗ ‖ — ⏒ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏒ ‖ — ⏑ | — ∧ ‖

4
4
2 ἐπ.

Μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος χάλκῳ· πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμηται στέγα λάμπραισιν κυνίαισι, καττᾶν λεῦκοι καθύπερθεν ἴππιοι λόφοι νεύοισιν κτλ.

Dann finden wir den letzten Vers der Sapphischen Strophe mit diesem Nachspiel versehen,

— ⏒ | — ⏒ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ ⏕ ⏑ | — ⏑ ‖

πύκνα δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθερος διὰ μέσσω. Sappho

und auf diese Weise die ganze Strophe abgeschlossen. Endlich ist der Ἑξάμετρος μείουρος bemerkenswerth, der von Lucian, Trag., V. 312—324 in stichischer Folge angewandt ist und ebenfalls eine Pentapodie schliesst:

> ⏖ ⏑ | ⏖́ ⏑ | ⏖́ ⏑ | ⏖́ ⏑ | ⊔ ‖ ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
>
> Οὔτε Διὸς βρονταῖς Σαλμωνέος ἤρισε βία,
> ἀλλ' ἔθανε ψολόεντι δαμεῖσα θεοῦ φρένα βέλει κτλ.

Es ist bemerkenswerth, dass die Pentapodie, in sich wenig befriedigend und zu unruhig, nie in stichischer Folge ohne eine derartige Auflösung durch ein Nachspiel gebraucht wird.

4. Endlich tritt die Dipodie auf, eine kleine selbständige Periode bildend, zu einem Verse gekuppelt, in jener berühmten Skolien-Weise:

> ⏓ ≥ | ⏖ ⏑ | — : ≥ | — ⏑ | — ⏑ ‖
> ⏓ ≥ | ⏖ ⏑ | — : ≥ | — ⏑ | — ⏑]
> ω : — ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | — ∧]
> ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]
>
> I. 5) 5 II. 2) 2 III. 3) 3
>
> Αἰαῖ, Λειψύδριον προδωσέταιρον,
> οἵους ἄνδρας ἀπώλεσας, μάχεσθαι
> Ἀγαθούς τε καὶ εὐπατρίδας,
> Οἳ τότ' ἔδειξαν οἵων πατέρων ἔσαν.

Dass der dritte Vers keine Tetrapodie sei, d. h. mit andern Worten, um endlich einmal auf den Unterschied aufmerksam zu machen, dass er aus zwei Tonreihen bestehe, die selbständig einander entgegenstehen, wird nicht nur durch die Periodologie bewiesen (da eine springende logaödische Tetrapodie zu so ruhigen Hexapodien unmöglich Nachspiel sein könnte), sondern auch durch das Gesetz der älteren Lyrik, dass innerhalb der Sätze keine Synkope vorkommen darf, ausser im vorletzten Takte. Es wäre doch wunderbar, dass diese Synkopen, die so natürlich schliessen, überall in der äolischen und überhaupt ältesten Lyrik (worauf die Volks-

weisen zurückkommen) die Sätze schliessen, hier aber, wo die Periodologie es ebenfalls erfordert, eine Ausnahme machen sollte. Aber es ist gerade in der citirten Strophe der directe Beweis für unsere Annahme durch den Hiatus von καὶ σὺ— geliefert. — Im obigen Beispiele sehen wir übrigens, dass die dipodische Periode nur eine „Fuge“ gleichsam zwischen der hexapodischen und der folgenden tripodischen bilde, also nichts weiter als eine contrastirende Mittelpartie der Strophe.

Wir haben nun die Regel für den Gebrauch der Dipodie in choreïschen und logaödischen Strophen historisch kurz entwickelt. Sie lautet, für die mit einfacheren Formen operirenden Dichter Aeschylus, Sophokles und Aristophanes, unter strenger Berücksichtigung sämmtlicher vorhandener Stellen:

I. Die choreïsche und logaödische Dipodie wird hauptsächlich angewandt als nicht respondirendes Glied und ist vorzüglich Mittelspiel (besonders zwischen Tetrapodien) und Nachspiel, selten Vorspiel.

Sie ist Mittelspiel in folgenden Stellen: Aesch. Eum. IV, γ, V. 8. — Suppl. I, δ, V. 2. — ς, V. 1. — ς, V. 6. — η, V. 3. — IV, β, V. 7. — VIII, γ, V. 3. — Soph. El. III, β, V. 9. — O. R. III, V. 3. — IV, α, V. 1. — O. C. III, β, V. 8. — Ant. VI, β, V. 3. — Trach. VIII, β, V. 2. — Phil. III, β, V. 5. — V, γ, V. 10. 15. — Die Stellen bei Aristophanes sind schon oben unter Nr. 2 angegeben.

Sie ist Nachspiel bei Aesch. Eum. IV, γ, V. 3. — Soph. Aj. III, γ, V. 15. — VII, β, V. 6. — O. R. IV, β, V. 13. — Ant. I, β, V. 6. — V, α, V. 4.

II. Sie kommt zweitens vor als respondirendes Glied in grossen tetrapodischen oder hexapodischen Perioden, aber durchaus nur bei Anrufen und kräftig hervorhebenden Ausrufen. — Soph. O. C. I, α, V. 6. 13. — II, α, V. 3. 11. — Ar. Ach. II, V. 10. 12.

III. Endlich bildet sie in grösseren Strophen mittlere Perioden, die als Fugen zwischen den hervorragenden Anfangs- und Schlussperioden zu betrachten sind. — Aesch. Suppl. IV, γ, V. 5—6. — Sept. IX, Str., V. 5—6.

— ib. V. 7—8. — ib. Epod., V. 5—6. — ib. V. 7—8. — Soph. El. V, Ep., V. 7—8.

5. Die eben gegebene strenge Regel über den Gebrauch der Dipodie bei Weisen im $^3/_8$-Takte wird auch von Pindar noch einigermassen in seinen logaödischen Siegesliedern beobachtet. Freilich ist er ein Feind der σχοινοτένεια ἀοιδά (fr. 48), d. h. er liebt durchaus keine langen Sätze, so dass die Hexapodie und Pentapodie, wie aus dem Verzeichniss § 22, 1 zu sehen ist, die seltensten logaödischen Sätze bei ihm sind und sogar die Dipodie diesen an Häufigkeit der Anwendung überlegen ist. Es ist Beweglichkeit und Lebhaftigkeit, wonach er in seinen Compositionen strebt. So ist denn die Dipodie auch nicht selten constituirendes Glied der Perioden, ohne den unter II und III angegebenen Zweck zu verfolgen. Ihr Gebrauch ist ausser allen Zweifel gesetzt schon durch ihr Vorkommen als Einzelvers sowohl als respondirendes, als auch als nicht respondirendes Glied. Man vergleiche Ol. XI, Ep., V. 7. — Pyth. X, Ep. V. 2. — Nem. VI, Str., V. 7. — ib., Ep., V. 6. 7. — Dennoch zeigt sie die starke Neigung, Mittelspiel oder Nachspiel zu sein; als Vorspiel ist sie bei Pindar nicht nachweisbar, da seine Gedichte streng melisch sind. Vergleicht man nämlich in der Tabelle § 22, 1 die Fälle, wo die einzelnen Sätze als respondirende und wo sie als nicht respondirende Glieder vorkommen, so findet man, das Vorkommen = 1 gesetzt, folgendes Verhältniss:

Logaödische	respondirend	nicht respondirend
Dipodie	0·556.	0·444.
Tripodie	0·848.	0·152.
Tetrapodie	0·866.	0·134.
Pentapodie	0·794.	0·206.
Hexapodie	0·981.	0·019.

Man sieht, die Dipodie ist auch bei Pindar in den logaödischen Strophen fast eben so häufig nicht respondirendes Glied, als respon-

direndes. Alle übrigen Sätze sind aber mindestens sechs mal häufiger respondirend als nicht; nur bei der Pentapodie steht das Verhältniss etwas anders, eine Erscheinung, die zum Theil erklärt wird durch Eurh., § 9, 3, B. Und doch zeigt diese Zusammenstellung noch lange nicht genau genug den wahren Thatbestand, und es lässt sich vielmehr sagen, geht man etwas näher auf das innere Wesen der Perioden ein, dass die Dipodie in den logaödischen Strophen Pindars mindestens eben so häufig nicht constituirendes Glied sei, als constituirendes. Auch dort nämlich, wo sie respondirt, ist sie doch im Verse mehrmals nur eine Art Nachspiel. Am deutlichsten kann man dies Verhältniss erkennen Ol. IX, Str., V. 3—7:

— ⩾ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — > ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖
— > | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — > ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖
— ⩾ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — > ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | — > ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖
— ⩾ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

4 2 . 4 2 . 4 2 . 4 2 . 4 = ἐπ.

Wie wesentlich verschieden das Verhältniss bei den dorischen Strophen sei, eben weil, wie wir unter Nr. 1 sahen, die Dipodie beim $^4/_8$-Takt selbständiger auftreten kann wegen ihrer grösseren Ausdehnung, wollen wir aus einer nach der in § 24, 1 gegebenen Zusammenstellung gemachten Berechnung zeigen, damit man auch in diesen Sachen sich gewöhne, an Zufall und Willkühr nicht fernerhin zu denken.

Dorische	respondirend	nicht respondirend
Dipodie	0·723.	0·277.
Tripodie	0·805.	0·195.
Tetrapodie	0·887.	0·113.
Pentapodie	0·862.	0·138.

Natürlich konnte hier die Pentapodie nicht so oft als nicht respondirendes Glied gebraucht werden, wegen der Grösse der Takte. Es ist aber bemerkenswerth, dass auch hier die Tetrapodie verhältnissmässig selten als nicht respondirendes Glied auftritt.

6. Die Besprechung der Dipodie führt uns noch auf ein ganz neues Gebiet, indem wir nämlich durch sie Einsicht in die historische Entwickelung verschiedener Formen erhalten. Die dactylische Tripodie (im Hexameter heroicus und elegiacus) und die choreïsche Tetrapodie (im Tetrameter trochaïcus) sind nämlich die ältesten und einfachsten rhythmischen Sätze in der griechischen Poesie. *Die übrigen Sätze aber entstanden aus der Dipodie, die theils für sich auftrat, theils sich mit jenen Sätzen verband.* Da haben wir plötzlich ein neues und unerwartetes Licht für das Fehlen der dactylischen Hexapodie! (vgl. § 14). Es sind nämlich die Pentapodien entstanden aus der Addition der Dipodie zu den vorhandenen Sätzen. So erhalten wir folgende Tafel für die Genesis der Reihen:

Ursprüngliche Sätze.		Es tritt hinzu die	Neu entstandene Sätze.
bei Dactylen	Tripodie	Dipodie	Pentapodie.
bei Choreen	Tetrapodie	Dipodie	Hexapodie.

Bedenken wir nun, dass die Dipodie auch doppelt gesetzt werden konnte, so haben wir für die Dactylen die Sätze: Dipodie, Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie; für die Choreen die Sätze: Dipodie, Tetrapodie, Hexapodie. So wäre auch mit Leichtigkeit erklärt, weshalb die Tripodie und Pentapodie — wie wir § 21 sehen werden — bei den Choreen eigentlich von anderswoher eingewanderte Fremdlinge sind.

Nun ist aber aus guten Gründen anzunehmen, dass der gerade Takt als der einfachste und in seiner Gliederung am leichtesten erkennbare auch der ursprünglichste sei. Die Dipodie, von der wir nun oben bereits nachwiesen, dass ihr ältester Gebrauch der als Nachspiel sei, hatte zwei Formen, die dactylische — ◡ ◡ | — — ‖ und die dorische └ ◡ | — — ‖. Diese, mit einer dacty-

lischen Tripodie verbunden, erzeugen in der That Metra, von denen bestimmt nachweisbar ist, dass sie die alleralterthümlichsten sind! Weniger gebräuchlich war die rein dactylische Pentapodie

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ : | — ⏑ ⏑ | — — ‖

wegen ihrer zu grossen Einförmigkeit; dagegen spielen die beiden Enkomiologikoi — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — : | ⌞ ⏑ | — — ‖ und ⌞ ⏑ | — — : | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ in den älteren dorischen Strophen (bei Pindar) eine Hauptrolle. Ich gebe durch (:) die Stelle an, wo die beiden ursprünglichen Sätze sich zu Einem neuen vereinten. Als nun der $^4/_8$-Takt durch lebhafteren Vortrag in den $^3/_8$-Takt überging und folglich aus den echten Dactylen die Logaöden, aus den dorischen Takten die Choreen wurden, da entstand für die ersteren, bei ihrer Entwickelung aus beiden Formen, auch die ganze Mannigfaltigkeit in der Ausdehnung der Sätze. Die Logaöden haben in der That von Anfang an, wie Pindar und Aeschylus als die ältesten der erhaltenen Dichter am besten beweisen, die ganze Mannigfaltigkeit der Sätze gehabt. So erklärt es sich ganz natürlich und ohne Zwang, dass bei ihnen die Tripodie eben so häufig anfänglich auftritt, als die Tetrapodie; und wir sehen nun ein, weshalb nicht nur die Dipodie und die Hexapodie bei ihnen volles Bürgerrecht haben, sondern auch die Pentapodie. Wie aber kommen nun die Tripodie und die Pentapodie dazu, ausnahmsweise auch in choreïschen Strophen gebraucht zu werden? Sie sind als von den logaödischen, dorischen und dactylischen Strophen her bekannte Sätze „importirt“ worden. — Aus unserer Theorie endlich erkennen wir auch, weshalb die alten Rhythmiker die Hexapodie zerlegten in 4 + 2 oder 2 + 4, nicht in 3 + 3 Takte, auch da, wo bei reinen Choreen ohne irrationale Takte eine solche Theilung denkbar gewesen wäre. Und endlich begreifen wir den Aufbau der absetzenden, so häufigen Sätze auf diese Weise. Wir wollen aber zunächst noch von musikalischer Seite uns den Aufbau der Pentapodien und Hexapodien klar machen und dann einige weitere Belege für unsere Thesen anführen.

7. Die unter Nr. 5 aus Pind. Ol. IX citirten Verse lassen uns leicht erkennen, wie die Dipodie als Nachsatz eine Tetrapodie zu einer Hexapodie erweitern konnte; in ganz derselben Weise natürlich ging die Erweiterung der Tripodie zur Pentapodie vor sich. Wir haben in der Pindarischen Stelle in der That keine

Hexapodien vor uns, sondern Tetrapodien und Dipodien: das zeigt der letzte Vers, der den musikalischen Gang (als Tetrapodie) abschliesst und folglich auf den letzten Theil der vorhergegangenen Verse (die Dipodien) keine Rücksicht nimmt. Diese Dipodien hatten folglich einen selbständigen Tonsatz. Denken wir uns nun den letzten Ton der Tetrapodie aus dem Septimen-Accorde genommen oder als Terze, nicht als Tonika oder Quinte, so sind beide Sätze leicht in einander geschmolzen und echte Hexapodien geworden. Für deren Vorhandensein zeugen namentlich frühzeitig die halbirten Hexapodien (§ 18, 9), welche mit den dipodisch zu gliedernden eurhythmisch respondiren, andererseits die Responsion von Sätzen wie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖)
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖)
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖)
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖)

Die halbirten Hexapodien aber sind eine spätere, früher nicht gebräuchliche Verschmelzung zweier Tripodien, nach der unter Nr. 4 über die ältere Lyrik gegebenen Regel, die durch die Verhältnisse in allen äolischen Strophen bewiesen wird.

Ein ausgezeichnet schönes Beispiel für die Erweiterung der Tetrapodien durch eine Dipodie, welche mit ihnen eine Hexapodie bildet, finden wir Soph. El. II, Epod. Diese köstliche Epodos besteht durchgängig aus der gedehnten Tetrapodie

≥ ⁝ ⏖ ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⊔ ‖,

wovon je zwei zu einem Verse gekuppelt sind. Aber in zwei Versen ist die Reihe einfach durch — ⏑ | — ∧ ‖ erweitert, so dass die Hexapodie ≥ ⁝ ⏖ ⏑ | ⊔ | ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ entsteht. Damit man aber nicht denke, dass hier wie bei Pindar eine Tetrapodie plus Dipodie anzunehmen sei, vergleiche man die ganz ähnliche Form ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖, welche bei Aeschylus schon, Sept. IX, Ep., V. 9 entschieden Hexapodie ist, indem sie mit ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ respondirt.

Wir können unmöglich darauf eingehen, eine grössere Menge von Belegen zu geben, da sie alle eine Besprechung erfordern. Aber die Erscheinung dürfen wir nicht verschweigen, dass nicht selten die scharf abgeschlossene Dipodie — ⏑ | ⊔ ‖, ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ ‖, ⏖ ⏑ | ⊔ ‖, statt wie gewöhnlich bei Aristophanes, zwischen zwei

Tetrapodien gestellt zu werden und so eine mesodische Periode zu bilden (unter Choreen — ⏑ | — . ≥ . ‖), vielmehr sich mit einer folgenden Tetrapodie eng zu Einem Satze verbindet und so das Nachspiel tetrapodischer Perioden bildet. Man vergleiche bei Aeschylus diesen Gebrauch von

⏗ | ⏗ : | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, γ, V. 3, Eum. VI, β, 8.
⏑ ⁝ ⏗ | ⏗ : | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ Ag. VII, Syst. η, V. 2. — Suppl. V, γ, V. 4. — Pers. VII, ε, V. 9.
⏑ ⁝ ⏖ | ⏗ : | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ Cho. I, Ep., V. 10.
— ⏑ | ⏗ : | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. V, γ, V. 4. — Eum. III, β, V. 9. — ib. IV, β, V. 4. — Suppl. I, η, V. 6.
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ : | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ Suppl. V, δ, V. 6. — ib. IX, δ, V. 4.
≥ ⁝ ⏗ | ⏗ : | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. III, γ, V. 12.

Dies sind sämmtliche Fälle, wo eine choreïsche Hexapodie bei Aeschylus Nachspiel zu tetrapodischen Perioden ist. Ist es nun möglich, an Zufall zu denken, wenn unter 13 Fällen auch nicht Eine andere Form vorkommt, nicht eine einzige Hexapodie ohne Synkope im zweiten Takt, wodurch so deutlich ein musikalischer und rhythmischer Abschnitt bezeichnet wird? Nein! Wir haben Tetrapodien, die zum Theil die Form der constituirenden Glieder ihrer Perioden wiederholen, zum Theil, weil am Schlusse stehend, fallenden Ausgang haben, und die an ihrem Anfange durch eine Dipodie erweitert sind. Um unser Resultat noch unzweifelhafter zu machen, ist die einzige Hexapodie, die sonst noch als Nachspiel choreïscher Strophen bei Aeschylus vorkommt, aber bei hexapodischer Periode, ohne diesen Bau. Man sehe Pers. I, ε, V. 3 (citirt § 18, 9). — Vgl. § 36, 11, II e.

8. Man wird nicht verkennen, in wie engem Zusammenhange die eben besprochene Entstehung der Pentapodien und Hexapodien mit der § 16 verhandelten Gliederung der Sätze steht. Diese aber wird nicht nur durch die Gestalt der Takte zum Theil sehr deutlich festgehalten, in so fern die alten Weisen gern lange in der Musik eines Volkes fortbestehen und sich weiter entwickeln, sondern sie tritt auch oft noch dort deutlich hervor, wo die metrische Gleichheit der Takte die alten Verhältnisse verwischt hat. Unwillkührlich sucht man auch bei der Recitation so zu gliedern,

wie es in den bekannten musikalischen Weisen geschieht. Man hat diese Gliederungen, die sich durch gewöhnlich eintretende Wortschlüsse kenntlich machen, Cäsuren und Diäresen genannt wie diejenigen, durch welche die Sätze der Verse von einander getrennt und zugleich mit einander verbunden werden (§ 12). Die Benennung passt nicht genau, ist aber bei recitativen Versen ziemlich am Platze, da bei ihnen ja kein strenger Unterschied zwischen Theilung in Sätze oder blosse Glieder desselben Satzes stattfinden kann. Deutlich wird diese „Gliederung“, wie wir speciell benennen und womit wir von „Cäsur“ u. s. w. unterscheiden, nun besonders im jambischen Trimeter durch Wortschlüsse hervorgehoben. Wenn uns nun der Trimeter, nachdem er rein recitativ geworden, als aus zwei Tripodien bestehend erscheint, so soll doch nicht damit weggeleugnet werden, dass eine „Gliederung“ in Dipodie + Tetrapodie oder Tetrapodie + Dipodie daneben durch Wort- und Sinnschlüsse bezeichnet werden könne. Man macht bei solchen Wortschlüssen eine kleine Pause beim Recitiren, ohne aber an dem Verhältnisse der Icten etwas zu ändern; und es entsteht zugleich so eine musikalische Gliederung. Diese Wortschlüsse stehen noch in einer ganz anderen Kategorie, als die § 13, 5 erwähnten. Den grossen Unterschied beider erkannt und somit einen tieferen Einblick in das Wesen des Verses eröffnet zu haben, ist das grosse Verdienst von K. Lehrs. Durch ihn sind wir für immer von den Hermannschen und Rossbach-Westphalschen Cäsuren befreit worden, die in nichts bestehen als Wortenden, welche nur hie und da und zufällig mit dem Baue der Verse in Beziehung stehen.

E. Preuss, ein Schüler von K. Lehrs, hat in der Schrift „de Senarii Graeci Caesuris, Regiomontani MDCCCLIX“ die Ansichten des Ersteren dargestellt und durch sorgfältige Vergleiche belegt. Ich gebe hier eine kurze Zusammenstellung der von ihm besprochenen Cäsuren und Gliederungen des Trimeters, jedoch anders geordnet und mit der von mir recipirten Bezeichnung. In der Metrik werde ich ausführlich auf den Gegenstand zu sprechen kommen; hier die kurzen Notizen, die zum Verständniss der rhythmischen Sätze nicht wenig beitragen, aus dem angeführten Buche.

I. Einschnitt, ◡ ⫶ ÷ ◡ | ∸ ◡ | ÷, ◡ | ∸ ◡ | ÷ ◡ | ∸ ∧ ‖ (die Icten nach jener Abhandlung). „caesuram mediam vocamus" (pag. 8).

II. Theilung, ◡ ⫶ ÷ ◡ | ∸ ◡ | ÷ ◡, | ∸ ◡ | ÷ ◡ | ∸ ∧ ‖ „hephthemimeren vocant" (ib.).

III. Gliederungen.

1) ◡ ⫶ ÷ ◡ | ∸ : ◡ | ÷ ◡ | ∸ ◡ | ÷ ◡ | ∸ ∧ ‖ „tertiariam primam vocamus" (ib.).

2) ◡ ⫶ ÷ ◡ | ∸ ◡ : | ÷ ◡ | ∸ ◡ | ÷ ◡ | ∸ ∧ ‖ „penthemimeren vocant" (ib.).

3) ◡ ⫶ ÷ ◡ | ∸ ◡ | ÷ ◡ | ∸ : ◡ | ÷ ◡ | ∸ ∧ ‖ „tertiariam secundam appellamus" (ib.).

Man sieht, dass durch die Gliederungen, für die man leicht eine Menge Belege beim Lesen einer Partie im Dialoge findet, von denen aber die letzte nur den Komikern eigen ist, durchaus nicht mit der Abtheilung des Verses in Sätze interferiren, da die Icten überall dieselben bleiben können. Die letzteren habe ich nach Dipodien gesetzt.

---

§ 21. Die choreïsche Tripodie und Pentapodie.

1. Die Tripodie kommt in rein choreïschen Strophen bei Aeschylus nur ein mal, und zwar als Mittelspiel, vor, eine Anwendung, die noch am allerersten für zulässig erachtet werden musste. Die Stelle ist Cho. IV, 8, V. 2, wo ◡ ⫶ ∟ | ∟ | ∟ ‖ die Form ist. Sonst tritt sie nur in Strophen oder Partien derselben auf, die durch den Gebrauch von kyklischen Dactylen, mindestens den von Tribrachen stark logaödisch gefärbt sind; auch sind gerade die Tripodien, welche so vorkommen, alle logaödisch. Dass beim Tribrachys nämlich leichter der Ictus der Senkung hervortrete, als beim gewöhnlichen, ruhigen Choreus, ist ganz natürlich und selbstverständlich; denn wie sollte die eine Kürze nicht gegen die andere leichter hervortreten, als gegen eine Länge? Und so sehen wir

denn den kyklischen Dactylus hin und wieder durch einen Tribrachys vertreten (Leitf., 17, 2, II, D) und den letzteren bei Aeschylus namentlich dort häufig in den choreïschen Strophen angewandt, wo (als Vermittelung mit Jonici u. dgl.) Logaöden an ihrem rechten Platze sind. — Auch die einmal (Sept. VIII, β, V. 3) vorkommende Form ⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖ ist entschieden logaödisch. Denn in rein choreïschen Sätzen ist Synkope des ersten Taktes nur zulässig wenn auch der zweite sie hat, so dass die dipodische Gliederung dadurch gewahrt ist — eine Regel, die hier ihren Platz finden möge. Sie ist ohne Ausnahmen, denn die Hexapodien

≥ ⁝ ∟ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. I, γ, V. 3

und ⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖ Ag. II, α, V. 10

stehen beide an Stellen, wo sonst meist logaödische Sätze auftreten: die erste am Schluss der Strophe, vor einem Nachspiel, und durch den Tribrachys mit logaödischem Anklange; die andere am Schlusse einer grossen Periode vor einem logaödischen Nachspiele, worauf dann noch eine logaödische Periode folgt. Sämmtliche Stellen bei Aeschylus sind:

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, ε, V. 6.

⏑ ⁝ ∟ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Ag. I, ε, V. 8.

⏑ ⁝ ∟ | ∟ | ∟ ‖ Cho. IV, δ, V. 2.

—⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. V, α, V. 3.

Suppl. VII, γ, V. 6.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖ Pers. II, α, V. 1.

⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. VIII, β, V. 3.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖ Sept. VIII, β, V. 4.

⏑ ⁝ ∟ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Sept. VIII, β, V. 5.

—⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Sept. VIII, δ, V. 3.

⏑ ⁝ ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Sept. VIII, δ, V. 5.

Das Vorkommen in dochmischen Strophen oder Partien gehört natürlich nicht hierher, da dort die Logaöden eben so gut am Platze sind, als die Choreen. Doch vergleiche man folgende Strophen: Ag. V, ε. ϛ. — Prom. IV, Str. — An einer Stelle der Eurhythmie habe ich irrthümlich Tripodien angenommen, Cho. IV, β, V. 2, wo nicht ∟ | — ⏑ | ∟ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ ∟ ⌉ — ⏑ | — ∧ ‖,

sondern > ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖ zu schreiben ist, wie wir jetzt leicht erkennen.

Auch bei Sophokles ist die Tripodie in rein choreïschen Strophen kaum vorhanden. Nur O. R. VI, β, V. 5—6 bildet — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖, zweimal als Vers gesetzt, den mittleren Theil einer choreïschen Periode, dient aber, ähnlich wie die so angewandte Dipodie, dazu theils kurze Worte besonders hervorzuheben (Str.), theils enthält sie einen Anruf (Gstr.). Die Hervorhebung auf solche Weise ist auffällig genug, weil der ungewohnte rhythmische Satz natürlich in die Augen fallen muss. Ausserdem treffen wir, wie bei Aeschylus, ein einzelnes Mittelspiel als Tripodie, aber hier mit scharf logaödischer Form, —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ≥ ‖ O. R. V. 6. Uebrigens tritt die choreïsche Tripodie bei ihm sonst nur auf in kommatischen und monodischen Partien neben Dochmien oder Anapästen, wo ihr Vorkommen nicht wundern kann. Vgl. Aj. III, γ, Per. III. — ib. Per. II. — El. I, γ, Per. IV. — ib. V, Str., Per. IV. — Trach. VI, Per. I. — Die meisten dieser Sätze haben logaödischen Anklang wie die entsprechend gebrauchten Aeschyleïschen; dazu gehört auch die hypermetrische Bildung bei einem Satze in Aj. III, γ, Per. II.

Bei Aristophanes kommt die Tripodie nur in zwei Perioden vor, Lys. X, 7. 11. 13. 15. und Thesm. IX, 6. 7. — Lys. X ist ein Hyporchem, und es kann nicht Zufall sein, dass gerade hier, wie bei Soph. O. R. VI die choreïsche Tripodie in rein choreïscher Strophe, nur in jener Art von Gedichten vorkommt, welche sich ganz besonders durch kunstreiche orchestische Bewegungen auszeichnete. Uebrigens sind die betreffenden Sätze bei Aristophanes zum Theil logaödisch und enthalten wie die bei Sophokles theilweise einen Ausruf. — Die Stelle in den Thesmophoriazusen entscheidet nichts, da das Ganze eine Parodie ist. Wir haben also für die Tripodie folgende strenge Regel gewonnen, die durchaus mit ihrem Ursprunge übereinstimmt:

Die Tripodie kommt in choreïschen Strophen nur mit logaödischem Anklange vor und in Partien, die überhaupt diese Färbung besitzen; sonst ist sie nur als Mittelspiel nachweisbar; als constituirendes Glied in Hyporchemen, denen sie eine mannigfaltigere Form geben soll.

2. Die **Pentapodie**, der, unter lauter dipodisch gegliederte Choreen gemischt, der Charakter einer eigenthümlichen Unruhe innewohnen muss, wird aus diesem Grunde von Sophokles nur in einer kommatischen Strophe angewandt, wo sich entsprechen:

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖) Aj. III, γ, V. 12. 14.

Sie wird hier, wie die letzte logaödische Pentapodie in der sapphischen Strophe, durch eine Dipodie abgeschlossen, und zwar gerade durch die auch dort gebräuchliche, den Versus adonius, —◡ ◡ | — ◡ ‖. Auch bei Aeschylus tritt sie im Kommos einigemal auf:

≥ ⋮ — ◡ | ⊔ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Ag. V, ε, V. 4.
◡ ⋮ ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ⊔ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Sept. VIII, β, V. 1. 2. 6 und
— ◡ | ⊔ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Ag. VI, 2.

Sonst gebraucht er sie nur in der Orestie, und zwar im Agamemnon und den Choephoren, hier aber wiederholt, und in folgenden Formen:

◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. I, ϛ, V. 3. — II, α, V. 9. — β, V. 9.
◡ ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. I, ϛ, V. 4. — II, α, V. 2. — Cho. I, Ep., V. 7.
◡ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 4.
◡ ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 5.
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Ag. III, δ, V. 1.
◡ ⋮ ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Cho. I, β, V. 2. 4.
◡ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Cho. I, β, V. 3.

Möge man an einzelnen Stellen um die Pentapodie hinwegkommen können (man hat es versucht!), so ist doch so viel ersichtlich, dass man es nicht an allen Stellen kann. Zu deutlich und unzweifelhaft respondiren sich in mehreren der obigen Stellen choreïsche Pentapodien, so dass auch nicht an Ergänzung des an der Hexapodie fehlenden Taktes durch eine emmetrische Pause zu denken ist, die **nirgends** in der chorischen Poesie zulässig ist. Auch bemerken wir oben mehrere Pentapodien mit fallendem Ausgange, der völlig sinnlos wäre, wenn ein solcher Takt hinzuträte.

Uebrigens ergibt sich aus den sämmtlichen Beispielen (bei Aristophanes kommen keine vor) auch eine ganz constante Regel für die Anwendung der choreïschen Pentapodie; man vergleiche mit ihr die Citate in der Eurhythmie.

Die Pentapodie nämlich tritt nur in kommatischen Gesängen als Hauptglied der Perioden auf; in den übrigen choreïschen Strophen bildet sie nur innerhalb der Perioden Glieder, die als Contraste dienen, wozu auch die Mittelspiele gehören; nie dagegen tritt sie dort als eigentlicher Stamm und als äusseres Glied der Perioden auf.

Für die Kenntniss der grossen Compositionen ist ferner die Erscheinung wichtig, dass die Pentapodie nur in Einer Trilogie des Aeschylus in den Stammperioden (wozu die kommatischen nicht gehören), auftritt, hier aber gerade gar nicht selten. Sie nüancirt also jene Composition ganz bedeutend, gerade wie es die Dipodie in den Schutzflehenden thut. Und sie kommt nur in den beiden ersten Stücken der Trilogie vor, weil das letzte, zu einem allseitig befriedigenden Abschlusse hinstrebend, ein so unruhiges Thema wenig verwenden kann. — Die bei mir im Ajax durch Emendation hergestellten Pentapodien finden, wie in der vollständigen Herstellung des Sinnes, der dort bis jetzt nicht gelungen war, so noch besonders darin eine Stütze, dass in kommatischen Gesängen Sophokles auch die logaödische Pentapodie anwendet, die er sonst so gut wie nicht gebraucht.

Aus obigen Beispielen ist nun, da mehrmals Synkopen im zweiten Takte auftreten, zugleich die Gliederung der Pentapodie in 2 + 3 Takte zu erkennen; Synkope im dritten Takte, welche die Gliederung 3 + 2 anzeigt, ist bei Choreen nicht nachweisbar, wohl aber bei Pindar, in den logaödischen Strophen, und so auch in den kommatischen Logaöden des Sophokles.

Endlich, um der choreïschen Pentapodie das ihr gebührende volle Bürgerrecht, das man theilweise ihr hat rauben wollen, zurückzugeben, will ich hier noch zusammenstellen, in welcher Weise die Formen sich respondiren. Man wird daraus erkennen, dass sie überall am rechten Platze ist, wo sie angenommen wurde. Im Voraus ist noch zu bemerken, dass es keine eigentlich springende Pentapodie gibt, da die Synkope im vierten Takte, weil er hier

der vorletzte ist, ja den fallenden Ausgang vielmehr erzeugt, der von dem entgegengesetzten Ethos ist, als der springende Bau. Wenn die Tetrapodie ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖ springend genannt wurde, so ist sie es allerdings viel eher, als die Pentapodie ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖, wo d r e i (nicht zwei Takte) folgen und eher den scharfen Einschnitt vergessen machen. Wir werden also nur von absetzenden, nicht von springenden Pentapodien reden können. Ferner ist zu bemerken, dass fallende Pentapodien, welche zugleich absetzend sind, gerade wie die entsprechenden Hexapodien keine so entschiedene Tendenz zum Abschlusse haben, dass sie nicht auch Vorderglieder sein könnten; so dürfen denn, wie bei den Hexapodien, die beiden Hauptformen der fallenden Pentapodie einander in beiden Weisen respondiren, indem beliebig die eine Vorderglied, die andere Hinterglied ist. Dies beachtet, haben die Pentapodien in den vorhandenen Stellen die strengste Responsion. Es entsprechen sich nämlich:

A. Fallende Pentapodie in beiden Formen beliebig

⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Vordersatz zu ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Ag. I, ϛ, V. 3. 4.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Vordersatz zu ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Ag. II, α, V. 2. 9.

B. Vordersatz und Hintersatz von repetirter Form, dazwischen ein absetzendes Mittelspiel:

⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. I, β, V. 2. 3. 4.
⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

C. Vordersatz absetzend, Hintersatz repetirt:

⏑ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ · · · · ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. II, β, V. 4. 5.

⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ · · · · ⏑ ⁝ ∟ | ⏑͞ ⏑ | ⏑͞ ⏑ ‖ — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. VIII, β, V. 2. 6.

D. Vordersatz repetirt, Hintersatz fallend:

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ · · · · — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ Aj. III, γ, V. 12. 14.

Wir finden wieder nicht Eine Ausnahme von der Regel; sie wäre gegeben, wenn in einem der Beispiele die umgekehrte Stellung wäre als in C und D, noch mehr, wenn irgendwo ein Hintersatz von absetzender Form zu einem fallenden Vordersatze gehörte. Und noch genauer ist die Uebereinstimmung mit der Anwendung der Hexapodien in unseren Beispielen. Wo nämlich im Vordersatz ein beweglicher Takt ist, da ist dafür im Nachsatze ein ruhiger; und an einer Stelle ist der letztere, wie so oft die Schlusssätze choreïscher Perioden, logaödisch (Sept. VIII, 1. 1.).

---

§ 22. Die Logaöden bei Pindar.

1. Pindars logaödische Gesänge sind, wie ich an einem anderen Orte bemerkte, die schwierigsten rhythmischen Probleme des Alterthums. Um ihren Bau zu erkennen, muss man in der That das ganze Gebiet der antiken Rhythmik und Metrik vollkommen überblicken. An ihnen liesse sich fast das ganze System aufbauen — wenn sie nur für sich allein hinreichende Sicherheit zu geben im Stande wären! Aber auch die sorgfältigste Forschung, wenn sie sich auf ein zu enges Gebiet beschränkt, muss auf eine nicht absehbare Menge von Irrthümern führen. Es gibt keine Horazische Metrik; es gibt keine Pindarische, keine Sophokleïsche Metrik u. s. w., sondern die gesammte vorhandene Literatur muss lehren. Diejenigen Leser nun, welche sorgfältig die allgemeinen Theorien über die rhythmischen Sätze, § 12—17, studirt haben und die genauere Darstellung der Choreen, § 18—21, als Muster für Bildung, Ethos und Anwendung der einzelnen Sätze sich zu eigen gemacht haben, werden eine specielle Darstellung der Logaöden nicht vermissen. Sie würde in einer Unmenge von Wiederholungen bestehen und nicht wenig Zeit und Raum kosten. Ich werde deshalb nur wenige Einzelheiten geben, die als Beispiele belegen mögen, nach wie festen Normen auch die Eintheilung der Epinikien erfolgt ist. Es ist keine einzige Strophe in denselben, die ich nicht auch nach dem Erscheinen der Eurhythmie wiederholt geprüft hätte. Doch habe ich ausser den beiden Correcturen

zu Ol. IX, Ep. und Pyth. VIII, Ep., die im Leitfaden angegeben sind, wo der erste Fehler seinen Ursprung in einem unseligen Schreibfehler hat, den ich nicht bemerkte (ich hatte, wie man leicht sehen wird, beim Hinschreiben des Schemas ein — ◡ in V. 6 zu viel gesetzt), während der andere in dem Auslassen der Schlussperiode besteht, nur Einen Vers gefunden, der richtiger abzutheilen ist. Der Schlussvers von Isth. VII ist nämlich zu schreiben

⩾ ⁝ — ◡ | — ◡ | ⌞ ‖ ◡ ◡ ◡ | ⌞ ‖ — ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ‖ · 3 2 3 ·

So wird V. 11 zum Nachspiel von Per. IV und V. 12 die angegebene selbständige Periode. Ausserdem sind die Strophen von Pyth. VII anders zu gestalten, worüber § 37 nachzusehen.

Nach diesen Eintheilungen nun haben die Sätze je nach ihrer Ausdehnung folgende Verwendung und Häufigkeit in den logaödischen Strophen Pindars.

	Dipodie.	Tripodie.	Tetrapodie.	Pentapodie.	Hexapodie.
Respond. Glied	30 mal.	138.	132.	37.	54.
Vorspiel	—	2.	1.	—	—
Mittelspiel	16.	22.	10.	5.	1.
Nachspiel	8.	11.	8.	5.	—
Summe	54.	173.	151.	47.	55.

Das Resultat, welches wir aus dieser Tabelle ziehen, ist, dass die Tripodie die häufigste logaödische Reihe bei Pindar ist. Rechnen wir nun dazu, dass die Pentapodien in 2 + 3 oder 3 + 2 Takte zu gliedern sind, und dass etwa die Hälfte der Hexapodien theils wirklich durch Synkope halbirt ist, theils eben so gut sich in 3 + 3 Takte als in 2 + 4 oder in 4 + 2 gliedern lässt, so ist ersichtlich, dass mehr als die Hälfte dieser Sätze eine dipodische Gliederung nicht verträgt. Wie müsste man nun mit diesen kostbaren Compositionen umherwürgen, um dipodische Eintheilung überall hineinzutragen! Es kann nur gelingen, wenn man erst

vollständig die lebensvollen Körper zertrümmert hat, um aus ihren Knochen nach eignem Gefallen Phantasie-Skelette zusammenzusetzen. Gegen eine solche Methode, die mit Recht die Anhänger des grossen und so besonnenen Forschers Hermann entrüstet und ihnen allen Glauben an die Rhythmik benommen hat, habe ich mich auf das Entschiedenste in der Einleitung ausgesprochen. Gerade dieses Vorwalten der Tripodie ist durch die historische Entwickelung der Logaöden aus den Dactylen sehr erklärlich und liefert ihrerseits keinen unbedeutenden Beleg für diese Entstehung.

2. Was die Gestalt der logaödischen Sätze anbetrifft, so ist vermöge des kyklischen Dactylus eine viel grössere Mannigfaltigkeit erreicht, als sie bei den Choreen möglich war. Hier diejenigen Reihen, welche einen besonders hervorragenden musikalischen Charakter haben; ein Verzeichniss sämmtlicher Sätze gehört in die Metrik.

I. Die springende Tetrapodie kommt in folgenden Formen vor:

⏑ ⁝ — ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ol. XI, Str. 6. — Dith. III, 5. — Nem. III, Ep. 2.
— ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ ‖ Pyth. V, Ep. 8.
⏑ ⏑ ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ ‖ Pyth. II, Str. 7. — V, Str. 11.
— ⏑ | └ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Nem. III, Str. 2.
⏗ ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ol. I, Str. 7, Ep. 3. — XIV, 9. — Pyth. VIII, Str. 5. — X, Str. 2, Ep. 3. — Nem. III, Str. 1. — Dith. III, 11.
> ⁝ ⏗ ⏑ | └ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖ Ol. IV, Str. 8.
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | └ | ⏗ ⏑ | └ ‖ Dith. III, 8.
— ⏑ | └ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖ Pyth. V, Str. 11.
ω ⁝ ⏗ ⏑ | └ | ⏗ ⏑ | └ ‖ Ol. IV, Str. 2.
⏑ ⁝ └ | └ | — ⏑ | └ ‖ Pyth. VII, Ep. 2.

Die springende Hexapodie hat die Formen:

ω ⁝ ⏗ ⏑ | └ | — ⏑ | └ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖ Ol. XI, Str. 1.
⏑ ⁝ — ⏑ | └ | — ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ ‖ Pyth. V, Str. 10.
⏑ ⁝ — ⏑ | └ | ⏗ ⏑ | └ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Nem. VII, Ep. 1.

II. Bei der Annahme hinkender, hypermetrischer und überhaupt voll auslautender Sätze hat man sich, wenn sie den

Vers nicht schliessen, nach § 15, 1 vor Irrthum zu hüten; die schliessende Kürze (oder irrationale Länge) gehört in diesem Falle fast immer als Auftakt zum folgenden Satze, ob nun Wortcäsur häufiger oder seltner sei. So haben die Verse 5—6, Nem. VII, Str., folgende rhythmische Cäsur:

◡ ⁝ — ◡ | └ | — . ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | └ | — . ◡ ‖ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖,

und wir verzeichnen ihre Vorderglieder als

◡ ⁝ — ◡ | └ | — ∧ ‖ und ◡ ⁝ —◡ ◡ | └ | — ∧ ‖, nicht als
◡ ⁝ — ◡ | └ | — ◡ ‖ und ◡ ⁝ —◡ ◡ | └ | — ◡ ‖.

Ebenso Ol. V, Ep. 2 — ◡ | └ | — ∧ ‖, nicht — ◡ | └ | — ◡ ‖.

Ueberhaupt kommt die hinkende Tripodie nicht vor, ausser Isth. VI, Ep. 6, wo sich —◡ ◡ | └ | — ◡ ‖ findet. Die gleichnamige Hexapodie ist ein dem Pindar, wie allen übrigen Dichtern unbekannter Satz. Aber die h i n k e n d e T e t r a p o d i e und die h i n k e n d e P e n t a p o d i e kommen in einem und demselben Siegesgesange (und nur dort — ein neuer schlagender Beweis für das S. 76 Gesagte!) zusammen dreimal, und zwar dicht hinter einander in der Epode vor, nämlich Ol. IX,

> ⁝ — > | —◡ ◡ | — ◡ | └ | — ◡ ‖ V. 4.
—◡ ◡ | — > | └ | — ◡ ‖ V. 5.
> ⁝ — ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | └ | — ◡ ‖ V. 7.

Ich will bei dieser Gelegenheit wenigstens einige Fingerzeige geben, die bei der Constituirung der Reihen zu leiten vermögen, obgleich es eine Anticipation der Metrik ist. Die drei so eben citirten Verse sind nämlich von der Art, dass Metriker nach dem alten Systeme ausrufen werden: „Jene hinkenden Sätze sind deine subjective Ansicht; ihr Rhythmiker könnt aus diesen Versen machen, was euch gerade in den Kopf kömmt!“ Ganz recht, wenn jemand mit einseitig gefassten Ansichten operirt. Auf diese Art würden unsere „Tetrapodisten“ z. B. ihre auch beliebten Hexapodien herstellen können. Sie würden schreiben:

> ⁝ — > | —◡ ◡ | — ◡ | └ | └ | — ∧ ‖ V. 4.
—◡ ◡ | └ | └ | └ | └ | — ∧ ‖ V. 5.
> ⁝ — ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | └ | └ | — ∧ ‖ V. 7.

Aber diese gedehnten Hexapodien sind aus dem einfachen Grunde falsch, weil bei Pindar und überhaupt in der Lyrik vor Aeschylus gar keine gedehnten Sätze vorkommen. Erst Aeschylus hat die gedehnte Hexapodie (§ 18, 7) und Tetrapodie (§ 19, 2, IV), und zwar sehr sparsam angewandt, während Sophokles die nicht unüble Erfindung, die vorzüglich geeignet war, Effect zu machen, mit nicht zu verkennender Vorliebe anwendet (vgl. die citirten Paragraphen). Es müsste sich doch auch gewiss Eine Stelle bei Pindar finden lassen, wo drei oder mehr synkopirte Takte einander folgten. Und ist es nicht ganz gemäss der sonstigen historischen Entwickelung, dass so stark effectmachende Formen erst spät auftreten und zwar dort zuerst, wo am meisten nach Effect gestrebt werden muss, nämlich auf der Bühne? Dieser eine Grund schon würde vollkommen jene Hexapodien als falsche Hypothesen erkennen lassen; aber es spricht noch ein anderer, eben so starker Grund dagegen. Sehen wir uns die erste Epode an (und die ersten Strophen und Epoden pflegten ja naturgemäss dem Dichter am meisten vorzuschweben, während er seine Musik und seine Rhythmen schuf!); wie würden diese „hübschen" Dehnungen zu dem Inhalte passen?

> [καὶ ἀγάνορος ἵππου]
> θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
> ἀγγελίαν πέμψω ταύταν, u. s. w.

Das wäre eine beflügelte Botschaft, in der Weise besungen, wie Lessing die Trägheit verherrlicht!

> O · · · wie · · · sau · · · er · · · wird es mir,
> Dich · · · nach Würden · · · zu besingen!

Noch könnte man eine andere Notirung versuchen, wenn man nämlich wenigstens die lächerliche Furcht vor der Pentapodie abstreifte:

> ⁝ — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧ ‖ V. 4.
—⏑ ⏑ | — > | — > | — ∧ ‖ V. 5.
> ⁝ — ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — > | — ∧ ‖ V. 7.

Doch auch diese ist aus zwei Gründen falsch, und zwar ist der erste ein historischer, der andere aus der Natur des Textes

entnommen, beides wie oben. Es kommt bei Pindar und selbst noch bei Aeschylus kein irrationaler Choreus als vorletzter Takt des Verses vor, und erst Sophokles hat diese Neuerung eingeführt. Freilich kann bei Logaöden auch in den ungeraden Stellen unter mancherlei Verhältnissen der Takt — > stehen; aber gerade als vorletzter des Verses ist er affectirt, indem man gezwungen wird, auch da, wo man leicht zum Ende eilen sollte, der Senkung einen starken Nebenictus zu geben. Nur an Einer Stelle des Aeschylus habe ich, Eurh., S. 325, irrthümlich einen solchen Ausgang angenommen, Sept. III, γ, V. 2; aber hier sind die drei ersten Verse zu schreiben:

—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ 4 · 2
⏑ ⋮ — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | — > | ⊔ | — ∧ ‖ 4 ·
⏑ ⋮ ⊔ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]] 5 = ἐπ. ·

Die Sache ist ganz zweifellos; man müsste doch, käme jener Ausgang bei Pindar und Aeschylus vor, öfter die Responsion — ≥ im vorletzten Takt der Verse bei ihnen finden: aber diese, häufig bei Sophokles, kommt bei jenen nur einmal neben Dochmien vor, Sept. II, β, 4. Dann sahen wir bereits bei Besprechung des trochäischen Tetrameters, § 13, 3, wie wenig man überhaupt in der letzten Partie eines Verses irrationale Takte ursprünglich liebte. Nun der Grund aus der Form des Textes, der zugleich einen positiven Beweis für die Annahme des hinkenden Ausganges bildet, d. h. desjenigen Ausganges, durch den die beiden letzten Silben eng zu Einem Takte vereinigt werden und diesem Takte vermöge des starken Tones in seiner Hauptsilbe, ein grosses Gewicht gegeben wird. Wir sondern diesen Schlusstakt durch einen Strich ab.

Ep. α', V. 4. ϑᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου | παντᾶ
5. ἀγγελίαν πέμψω | ταύταν, ····
7. ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι | κᾶπον.
β', V. 4. Ζηνὸς τέχναις ἀνάπωτιν ἐξ | αἴφνας
5. ἄντλον ἑλεῖν. κείνων | δ' ἔσσαν ····
7. ἀρχᾶϑεν Ἰαπετιονίδος | φύτλας.
γ', V. 4. εἴην εὑρησιεπὴς ἀνα | γεῖσϑαι
5. πρόσφορος ἐν Μοισᾶν | δίφρῳ· ····
7. ἕσποιτο. προξενίᾳ δ' ἀρετᾶ | τ' ἦλϑον ····

δ', V. 4. αἰπειναί· τοῦτο δὲ προσφέρων | ἆϑλον,
5. ὄρϑιον ὤρυσαι | ϑαρσέων, ...
7. εὔχειρα, δεξιόγυιον, ὁρῶντ' | ἀλκάν.

Man sieht, wie schön der starke Ictus die Stammsilben der Schlusswörter trifft; unter den zwölf Fällen fällt er nur zweimal mitten in ein Wort. Nun sind aber gerade diese Schlusswörter durchschnittlich die allerbedeutungsvollsten im Verse, und es wäre wahrlich unschön gewesen, alle zwölf Mal diesen Ictus mit der letzten Flexionssilbe zu verbinden: παντά, ταυτάν, καπόν, ἐξαιφνάς, ἐσσάν, φυτλάς u. s. w., während nach unserer Eintheilung derselbe auch da passend fällt, wo der letzte Takt nicht von einem ganzen Worte gebildet wird: ἐξαίφνας, ἀναγεῖσϑαι, mit den prosaischen Accenten stimmend.

Dies wäre eine weitere Probe von der Anwendung der in § 12 zusammengestellten Kriterien.

III. Von der Pentapodie mögen noch die Belege für ihre beiden Gliederungsarten, wie sie am deutlichsten durch Synkope eines der mittleren Takte wird, zusammengestellt werden:

A. 3 + 2 Takte.

⏑ ⁝ — ⏑ | —⏑⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖
Ol. IV, Str. 6. — Pyth. X, Ep. 4.

— > | —⏑⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
Ol. V, Str. 1.

⏑⏑⏑ | —⏑⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
Nem. VII, Ep. 2.

⏑ ⁝ — > | ⏑⏑⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖
Ol. XI, Str. 5.

— ω | ⏑⏑⏑ | ⊔ | ⏑⏑⏑ | ⊔ ‖
Ol. XI, Ep. 3.

—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | ⏑⏑⏑ | — ∧ ‖
Nem. VI, Str. 1.

⊔ | —⏑ ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | ⊔ ‖
Ol. XI, Ep. 4.

⏑ ⁝ ⊔ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖
Pyth. II, Ep. 6.

⏑⏑⏑ | — ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
Ol. XI, Ep. 9.

—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | ⊔ ‖
Ol. XIV, 6.

B. 2 + 3 Takte.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ol. XI, Str. 2.
—⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ ‖ Pyth. V, Ep. 6.
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Dith. III, 14.

3. Im Allgemeinen sei hier noch bemerkt, dass fallender Ausgang bei Pindar verhältnissmässig selten ist. Während bei den übrigen Dichtern die Eurhythmie sehr häufig zur Annahme desselben führt und so immer Verse und Perioden von tadellosem Baue und zugleich grösster musikalischer Wirkung entstehen, lässt sie bei Pindar vielmehr erkennen, dass voller und katalektischer Ausgang bei ihm bei Weitem das Gewöhnlichste ist. Und dies steht wieder im besten Einklange mit der historischen Entwickelung der Logaöden. Sie sind hauptsächlich eine Umbildung der Dactylen, und diese haben fast nie fallenden Ausgang. Auch die Choreen, welche die dipodischen Partien geliefert haben, entbehren in den ältesten Versen der Synkope im vorletzten Takte.

Aus diesem Grunde treffen wir ihn in den dorischen Strophen Pindars so gut wie gar nicht. Denn diese sind die allerconservativsten Weisen, die ja selbst jene Takte ∟ ◡ | — — | ∟ ◡ | — — ‖ bewahrt haben, aus denen sich später der $^3/_8$-Takt der Choreen entwickelte.

4. Sollen die vom eurhythmischen Standpunkte aus in den logaödischen Strophen Pindars gemachten Eintheilungen sich als stichhaltig erweisen, so müssen die grösseren Sätze mindestens auch eine ihrem Bau und Charakter entsprechende Stellung in den Perioden haben; und das haben sie durchaus. Hier für die beiden Extreme, die springenden und die fallenden Sätze die Regeln, womit wir § 18, 2, 5 und § 19, 2, I. III zu vergleichen bitten.

I. *Zwar kann die springende Tetrapodie auch ein Hinterglied zu einem anderen Satze bilden, doch nie zur fallenden und nie kann sie die Strophe schliessen.*

II. *Die fallenden Pentapodien und Hexapodien sind stets Hinterglieder. Sind sie zugleich absetzend, so können sie auch sich selbst respondiren* (Ol. XIII, Str., V. 2. 5). Vgl. § 18, 5, III.

III. *Die springenden Hexapodien sind immer Vorderglieder.*

Was sonst nöthig ist von Pindar zu wissen, wird in der Lehre vom Bau der Verse, Perioden und Strophen Erledigung finden.

§ 23. Die Logaöden der Dramatiker.

1. Wenn wir in Pindars kunstvollen logaödischen Strophen sämmtliche Elemente vereinigt finden, welche zusammentraten, um diese mannigfaltigste aller Weisen zu bilden, so beginnt bei Aeschylus eine Classification der verschiedenen Reihen sich bemerkbar zu machen. Ein Process der Klärung und Sonderung vollzieht sich. Einerseits nämlich schliessen sich die dipodisch zu gliedernden Logaöden enger an die choreïschen Weisen an, indem sie in den entsprechenden Gesängen meist als Tetrapodien theils selbständige Strophen bilden, theils solche Perioden, oder als einzelne Sätze die letzteren entweder einleiten oder beschliessen. Wir werden diese Verhältnisse in Buch V näher besprechen, wo wir die logaödischen Uebergangsthemata besonders ins Auge fassen müssen. — Wo dagegen die Logaöden bei Aeschylus die Hauptmasse der Gesänge ausmachen, da ist die Tripodie nicht seltener, als die Tetrapodie, und ausserdem machen auch die Pentapodie und die Dipodie (in den Schutzflehenden) sich sehr bemerkbar. Diese Gesänge sind: Cho. III; Suppl. I (wo die Tetrapodie vorherrscht). IV. V; Pers. IV; Sept. III. VI. Es ist sehr bemerkenswerth, dass in ihnen voller Ausgang der Sätze noch sehr häufig ist, obgleich auch das Bestreben, Tetrapodien durch fallenden Ausgang herzustellen, bereits sehr deutlich hervortritt, wie denn z. B. die Silbencombination – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏓ gewöhnlich – > | ⏖ ⏑ | ⌴ | – ∧ ‖, nicht – > | ⏖ ⏑ | – ⏑ ‖ zu messen ist.

Nur über den allerbedenklichsten Punkt, dessen Erklärung in der That die grösste Schwierigkeit hat und durch den leicht das Bedenken derjenigen wach wird, die fest an den Silbencombinationen haften und nichts kennen als diese, muss ich hier ausführlicher sprechen, nämlich über den Gebrauch der Logaöden neben Dochmien bei Aeschylus. Zugleich aber sind die dabei vorkommenden Choreen zu erledigen. Schon Eurh., § 18, 1—4 habe ich auf diese Schwierigkeiten aufmerksam gemacht.

Sehen wir zuerst, was vom Standpunkte der alten Metrik aus mit den choreïschen und logaödischen Tripodien in den dochmischen Strophen anzufangen wäre. Ich habe in den Schemen zu

Aeschylus wiederholt die Silbencombination ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓ und ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏖ als eine Tripodie im ³/₈-Takt gefasst, und zwar in folgenden Versen:

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | └ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. V, ε, 1.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | └ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | └ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖) ({3 3 . {3 3) Ag. V, ζ, 1—2.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | └ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖) ({3 3 . {3 3 .) Suppl. II, α, V. 4—5.

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | └ | — ∧ ‖ (3 3 3) Cho. VI, Ep. 4.

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ } Prom. IV, Str., V. 10—11.

An allen diesen Stellen muss auch der Laie, der weder den Bau der Verse noch den der Perioden und Strophen wissenschaftlich kennt, unmittelbar fühlen, wie schön die ersteren gegliedert sind: Die Sätze ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖, ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | └ ‖, ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | └ ‖, ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ und ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ entsprechen sich alle auf das Genaueste, auch — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ macht im Ganzen keinen anderen Eindruck. Ist es nun wissenschaftlich, diese Sätze, die überall, auch in logaödischen und choreïschen Strophen, sich entsprechen, der Grille zu Liebe, Alles müsse Dochmius sein, was ein Dochmius sein kann, hier zu dem Allerverschiedensten zu stempeln? Da kommen denn jene unerhörten, unaussprechlichen Dochmien mit zum Theil fünfsilbigen Anhängseln zum Vorschein, welche wir § 15, 8 einer richtigen Beleuchtung unterworfen haben. Nun vergleiche man dagegen die köstlichen rhythmischen Perioden, welche sich nach unserer Eintheilung Ag. V, ζ; Suppl. II, α und Cho. VI ergeben, wo auch nicht Eine Silbe störend und überflüssig nachklappt oder vorschlägt, Alles die schönste Harmonie und Uebereinstimmung zeigt! Auch in den Strophen Ag. V, ε und Prom. IV wird jeder, der irgend Einsicht von dem hat, was poetische Form ist, sogleich

fühlen, wie die oben neben einander gestellten Sätze und Verse sich entsprechen, trotzdem die Periodologie fehlt. Ein Verständniss jener kommatischen und monodischen Compositionen wird der dritte Band unserer Kunstformen eröffnen. Was ist aber der Begriff, den die Metriker mit einem Dochmius wie mit allen übrigen rhythmischen Sätzen verbinden? Er fehlt überhaupt. Da nach ihnen mitten in Pindarischen Siegesgesängen Dochmien vorkommen können, warum sollten sie auch nicht in den Rhapsodien der Iliade und Odyssee auftreten? Hexameter wie

— — | — — | — — || — — | — — | — — ||,
— ◡ ◡ | — — | — — || — ◡ ◡ | — — | — — ||

und einige andere können nach jenen ohne Weiteres als Dochmien „sequenti trochaeo“ betrachtet werden:

— —́ —́ — —́ | — —́ —́ — —́ | —́ ⏓ ||,
— ◡́◡ — — —́ | — —́ ◡́◡ — —́ | —́ ⏓

u. dgl. m. Das wäre in keiner Weise unmöglich, da Hermann ja 16 verschiedene Gliederungen des Hexameters annimmt, je nach den 16 möglichen Worteinschnitten und Westphal ihm das Meiste nachbetet. Freilich zeigt sich Hermann wie immer als einen tiefen Denker, indem er (El. d. metr. p. 334 sq.) bei Annahme seiner Cäsuren ein Gefühl für die ethische Wirkung dieser oft dem Rhythmus widerstreitenden grammatischen Einschnitte zeigt, während Westphal, der ziemlich bis zum Begriffe der rhythmischen Reihe vorgedrungen ist, diese Theilungen als rhythmische auffasst, ganz gegen alle Regeln der Rhythmik.

Während nun aber die Metriker einen Theil jener Tripodien zu Dochmien zu stempeln vermögen, während sie die übrigen als fatale Anhängsel dulden müssen, was auch bei der Dipodie —◡ ◡ | — ◡ || Sept. I, δ, V. 2 geschehen kann, so machen ihnen die neben Dochmien vorkommenden Tetrapodien schon weit mehr Mühe. Einen Theil derselben freilich können sie zu Dochmien nebst Anhängsel zerarbeiten, nämlich die folgenden, bei denen ich rechts die Producte angeben will, die nach Seidlerschen und Hermannschen Grundsätzen herausgebracht werden könnten; die Anhängsel vorne und hinten schliesse ich wie in § 15, 8 in Klammern:

> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ (—) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — (⏑ —)

Ag. V, γ, 2; Sept. I, δ, 6.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. V, δ, 2. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — (⏑ —)

— ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. VI, 5. (—) ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑ — (⏑)

Prom. IV, 8; Suppl. VI, β, 4; Sept. V, α, 3. β, 2.

⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Sept. IV, α, 5. ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — (⏑).

—⏑ ⏑ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Sept. II, α, 5. — ⏑ ⏑ — ⏑ — (⏑ ⏑ —).

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Sept. II, α, 6. (⏑) ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — (—).

⏑ : ⊔ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. IV, β, 3. (⏑ —) — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑.

—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Sept. IV, β, 5. (— ⏑) — ⏑ ⏑ — ⏑.

⏑ ⁝ ⊔ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Sept. IV, γ, 5. (⏑ —) — ⏑ ⏑ — ⏑ — (⏑).

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Prom. IV, Str., V. 13. (⏑ — ⏑) ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —.

— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. II, γ, 3. (— ⏑) ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑.

Die übrigen, ganz ähnlichen, die z. B. nur von jenen dadurch verschieden sind, dass sie einen unaufgelösten Choreus — ⏑ haben, wo dort ein aufgelöster (⏑ ⏑ ⏑) steht, sind dann schlechterdings nicht mehr zu bewältigen: sie müssen als eigene „ordines“, oder wie sie sonst genannt werden mögen, geduldet werden.

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. V, ζ, 7.
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ ‖ Cho. VI, Ep. 9.
⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Cho. VI, Ep. 11.
— ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. II, α, 4.
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. II, β, 4.
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Sept. IV, β, 6.
· — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Prom. IV, Str. 15.

Mit den Pentapodien muss förmlich gewürgt werden, damit einige derselben zu Dochmien mit Vor- und Nachklapp werden; die anderen, bei denen zufällig keine Silbencombinationen vorhanden sind, welche sich eine so barsche Behandlung gefallen lassen, müssen dann wieder geduldet werden. Jene sind:

⏑ : — ⏑ | ⏗ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖   (⏑ —) ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ (⏑ —).

Ag. V, δ, 1. — ε, 4.

— ⏑ | ⏗ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ag. VI, 2. (— ⏑ —) ⏑ ⏑́ ⏑ —́ ⏑ ⏑́.

— ⏑ | ⏗ | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖   (— ⏑ —) — ⏑́ ⏑ —́ ⏑ ⏑́.

Prom. IV, Str., V. 2.

> : — ⏑ | — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖   (— — ⏑ — ⏑) — ⏑́ ⏑ —́ ⏑ ⏑́.

Prom. IV, Str., V. 7.

Von der letzteren Art dagegen sind mehrere Pentapodien bei Sophokles. Bei den Hexapodien endlich ist diesem Verfahren eine Grenze gesetzt: sie lassen durchaus keine Dochmien aus sich herausschneiden, wie man an den Citaten § 18, 6 erkennen wird.

Wir fragen nun, ob dagegen die logaödischen und choreïschen Sätze, welche wir eigentlich gar nicht angenommen, sondern einfach als in den dochmischen Gesängen vorgefundene verzeichnet haben, nicht vollständig durch ihr zahlreiches Vorkommen geschützt werden? Ist es Wissenschaft, diejenigen mit Hängen und Würgen umzuarbeiten, die es dulden, während man doch gezwungen ist, eine grosse Anzahl dieser Sätze stehen zu lassen? Und ist das Methode, aus dem, was etwas ist, gewaltsam ein Nichts zu machen? Denn das sind jene Dochmien mit ihren Anhängen. Es sind aber die Choreen und Logaöden überall, wo sie neben Dochmien vorkommen, an ihrem rechten Platze. Sie gewähren in der stürmischen Unruhe jener ewig wechselnden Takte die ruhigen Anhaltspunkte; theils bilden sie mit ihnen herrliche Perioden, in denen die auf- und abwogende Bewegung ihren angenehmsten Abschluss findet; theils schliessen sie dochmische Partien als Nachspiele, gerade wie sie es bei dem anderen Metrum der höchsten Aufregung, den Choriamben thun; und in anderen Fällen unterbrechen sie den gleichsam schon überfliessenden Strom der Musik und führen ihn in sein Bett zurück. Wir werden die schöne Gesetzlichkeit, welche hierin herrscht, in späteren Abschnitten, namentlich aber in der Lehre von den Monodien näher kennen lernen.

2. Bei Sophokles sind streng zu unterscheiden die Logaöden der eigentlichen Chorlieder und die in den kommatischen und monodischen Gesängen. Nur die letzteren haben den Reichthum

der Pindarischen Sätze zu ihrer Verfügung. Die Dipodie ist bereits § 20 besprochen worden; im Uebrigen lauten die Hauptregeln:

I. Die Logaöden der echten Chorlieder bei Sophokles bestehen fast durchgängig aus dipodisch zu zerlegenden Sätzen, und zwar aus Tetrapodien und Hexapodien, neben welchen die Dipodie nur unter ganz besonderen Verhältnissen auftritt (s. § 20, 4).

II. Die Tripodie ist seltener und kann nie am Schlusse einer Strophe stehen.

Sie hat viele Uebereinstimmung in der Anwendung mit der Dipodie; und wir bitten deshalb auch hier § 20, 4 zu vergleichen.

Sie ist Mittelspiel, O. R. V, 6; Ant. I, β, V. 3; II, α, V. 4; III, β, V. 6; — bildet die respondirenden Mittelglieder einer Periode, Ant. IV, 4; Phil. IV, Ep., V. 7—8; — oder sie ist Vorspiel, Ant. II, β, V. 1; — sie bildet Anfangsperioden einer Strophe, O. C. III, β; VIII; — oder eine mittlere Periode, eine „Fuge“, Aj. IV, α; O. R. IV, α; Ant. VI, β: VII, α; — wo sie aber die Hauptmasse bildet, da wird die Periode oder Strophe zuletzt doch durch Tetrapodien oder Hexapodien abgeschlossen, Aj. IV, β; VII, β; Ant. VI, α.

III. Die Pentapodie kommt nur zweimal als Vorspiel vor, El. II, Str. und Trach. V, α; dann zweimal unter den Mittelgliedern, wird hier aber durch eine fallende Tetrapodie im Verse abgeschlossen, Phil. III, α, 3—4.

Das Letztere geschieht, wegen des Charakters der Unruhe, den die Pentapodie mitten unter dipodischen Sätzen haben muss. Vgl. § 21, 2.

IV. Die Hexapodie tritt nie in halbirter Form auf.

V. In den kommatischen Gesängen wird die Tripodie und die Pentapodie ohne Einschränkung angewandt.

Die Pentapodien sind:

⏑̃ ⏑ | ⏑̃ ⏑ | ⏑̃ ⏑ | ⏑̃ ⏑ | — ∧ ‖	)	Aj. II, 3—4.
⏑̃ ⏑ | ⊔ | ⏑̃ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖		
⏑̃ ⏑ | ⏑̃ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑̃ ⏑ | — ∧ ‖	)	Trach. VI, 7—8.
ω ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖		
— > | ⏑̃ ⏑ | ⊔ | ⏑̃ ⏑ | — ∧ ‖		El. II, Str. V. 1.

— ◡ | ⊔ | ⏔ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ ⎫ Aj. VI, 5. 8.
— ◡ | ⊔ | ⏔ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ ⎭

◡ ⋮ — ◡ | — ◡ | ⏔ ◡ | ⏔ ◡ | — ∧ ‖ ⎫ Aj. VI, 14. 16.
⏔ ◡ | ⏔ ◡ | — ◡ | ⏔ ◡ | — ◡ ‖ ⎭

⏔ ◡ | ⏔ ◡ | ⊔ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖ O.C. I; Anom. γ, V. 1. 3. 5. 7.

3. Aristophanes, bei dem wir einfach die Schemen zu vergleichen bitten, zeichnet sich dadurch aus, dass er fast immer die Strophen oder Perioden ganz rein baut, entweder aus lauter Tetrapodien, oder aus lauter Tripodien. Ein hübscher Wechsel von Pentapodien und Tetrapodien ist Eq. IX. Diese Einfachheit entspricht durchaus dem volksmässigen Charakter seiner Lieder.

---

§ 24. Die Sätze der dorischen Strophen.

1. Ueber die dorischen Sätze kann vorläufig die kurze Aufzählung im Leitfaden, § 22, 2 verglichen werden. Bei Pindar, dessen dorische Strophen als Muster betrachtet werden müssen, haben die Sätze folgende Frequenz und Anwendung:

	Dipodie.	Tripodie.	Tetrapodie.	Pentapodie.
Respondirendes Glied	112 mal	140.	152.	94.
Vorspiel	—	2.	—	3.
Mittelspiel	35.	22.	16.	5.
Nachspiel	13.	10.	16.	7.
Summe	160.	174.	184.	109.

Aus dieser Tabelle, die mit der über die Logaöden, § 22, 1, zu vergleichen ist, wird sogleich ersichtlich, dass die dorische Dipodie eine ganz andere Stellung hat, als die logaödische und choreïsche. Sie ist fast eben so häufig als die Tripodie und

Tetrapodie, häufiger als die Pentapodie und wird keineswegs in besonders hervorragender Weise als nicht respondirendes Glied gebraucht. Zwei Verse bei Pindar haben jetzt ihren Bau besser erkennen lassen,

Nem. VIII, Ep., V. 6:

└ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | └┘ || └ ⏑ | — > || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | └┘ | — ⊼]]

ib. XI, Str., V. 5:

— ⏑ ⏑ | └┘ | └ ⏑ | └┘ || └ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⊼]]

Im Uebrigen liegen meine Schemen zu Pindar der Aufzählung zu Grunde.

2. Das Vorkommen der Dipodie wird direct bewiesen durch Ol. VII, Str., V. 3, wo — ⁝ └ ⏑ | — ⊼ || den ganzen Vers bildet. Dann sind die 48 Stellen, wo sie Mittelspiel oder Nachspiel ist, sichere Beweise, so wie an vielen anderen Stellen die Periodologie ohne Annahme von Dipodien nicht herzustellen ist. Jene aber leitet namentlich in den metrisch so einfachen dorischen Strophen ganz sicher. Wir bitten hier, wie bei den anderen Nummern sich die Belege selbst zu suchen, die bei der Uebersichtlichkeit unserer Schemen ganz rasch zu finden sind.

3. Andererseits wird aber auch das Vorkommen der Tetrapodien bewiesen durch Responsionen zwischen Sätzen mit echt dorischen und solchen mit dactylischen Takten. Es respondiren sich └ ⏑ | — — | └ ⏑ | — — || und — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⁝ — — || Ol. VI, Ep., V. 2; Isthm. III, Str., V. 5; ferner — ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — . — || und └ ⏑ | — — | └ | ⏑ | — — || Pyth. IV, Ep., V. 5—6. Offenbar könnte man die dactylischen Tetrapodien hier nicht in zwei Dipodien theilen, was nothwendig wäre zur Rettung der Periodologie, wenn man es bei den echt dorischen thäte. Ausserdem entscheiden die 16 Fälle, wo die Tetrapodie als Nachspiel vorkommt, während sie als Mittelspiel allerdings bei manchem Pausensatze auch als zwei Dipodien betrachtet werden könnte. In den wenigen zweifelhaften Fällen entscheidet das Ebenmass der Perioden.

4. Dass statt der Pentapodien nicht Dipodien und Tripodien zu schreiben seien, geht aus ihrem Gebrauche als nicht respondirendes Glied (15 mal) hervor, wo sogleich die Periodologie aufgehoben wäre, wollte man in dieser Weise trennen. Uebrigens

haben die dorischen Pentapodien einen schönen und regelmässigen Bau und bilden eine angenehme Vereinigung und Aussöhnung zwischen den beiden Hauptthemen ihrer Strophen (⌞ ⏑ | — — | ⌞ ⏑ | — — ‖ und — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —).

5. Wie verkehrt und unhistorisch obendrein es ist, mit Gewalt die dorischen Strophen in lauter Tetrapodien und Dipodien zu verarbeiten, ist schon in der Einleitung besprochen worden, womit § 20, 6 zu vergleichen ist. Nur über die μέτρα ἀκέφαλα Westphals (s. S. 10) will ich noch einige Andeutungen geben. Auf drei Stellen nämlich scheint die Annahme einer „Krusis" der Instrumente, welche eng mit der Melodie des Gesanges zusammenhinge, so dass diese ohne jene nicht vollständig wäre, einige Wahrscheinlichkeit zu haben. Wir treffen Ol. VII, Str., V. 1, 6; VIII, Str., V. 6 und Nem. X, Str., V. 1 die Tripodien ⏑ ⏑ ⁝ — — | ⌞ ⏑ | — . — ‖, ⏑ ⏑ ⁝ — — | ⌞ ⏑ | — ⌅ ‖ und ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | ⌞ ⏑ | — . ≥ ‖. Diese Sätze würden nun durch jenes „Rumps" zu Tetrapodien und der Takt ⌞ ⏑ hätte jedesmal so seine reguläre Stellung. Auch ohne an die Periodologie zu denken, lässt die Correctheit unserer Kola sich unschwer erkennen. Die Tripodie ♫ : ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ist musikalisch gerade eben so verwendbar als jene: ♩ ♫ | ♩ ♫ | ♩; und wenn der gewöhnlich „irrational" genannte Takt ⌞ ⏑ in einer Tripodie an zweiter Stelle auftritt, während er bei Dipodien und Tetrapodien nur an zweiter und vierter Stelle bei Pindar vorkommt, so hängt dies eben mit dem Bau der Tripodie zusammen, welche natürlich nicht in Dipodien gegliedert werden kann. Uns scheint nun in dem Auftakte ⏑ ⏑ wie gewöhnlich die Kraft zu liegen, den nächsten Takt zu beleben, so dass man hier die Schwere der zwei Längen, die äusserlich wie ein Spondeus aussehen, vergisst. Selbst aber, wenn eine ordentliche Silbe, kein blosses „Rumps" der Instrumente vor diese Tripodien gelegt würde, entständen Tetrapodien, die gerade eben so ungebräuchlich sind, als jene Tripodien: — ⏑ ⏑ | — — | ⌞ ⏑ | — . u. s. w. Dann aber treffen wir bei Tetrapodien den zweisilbigen Auftakt noch häufiger, als bei Tripodien, auch einmal bei einer Dipodie, Fälle, wo Westphal durch seine Krusis sich gerade die beliebten Kola zerstören würde. ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — . — ‖ Pyth. III, Ep., V. 9; ⏑ ⏑ ⁝ ⌞ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ Pyth. IX,

Str., V. 1, 3; ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — — | ⌞ ⏑ | ⌴ ‖ Nem. VIII, Str. 4; ⏑ ⏑ ⁝ ⌴ | ⌞ ⏑ | — — | — ⊼ ‖ ib., Ep., V. 2.

6. Die Ruhe und Feierlichkeit, welche in der Verbindung der ohne Zweifel sehr langsam vorgetragenen Takte ♩. ♪ | ♩ ♩ | liegt, musste für die Epinikien Pindars als besonders passend erachtet werden. Nie haben die Griechen nun in zwei- und viertaktigen Sätzen die Folge der beiden Taktarten umgekehrt: es giebt keine Dipodie — — | ⌞ ⏑ ‖ und keine Tetrapodie — — | ⌞ ⏑ | — — | ⌞ ⏑ ‖, wofür die Gründe aus § 9 u. s. w. zu entnehmen sind. Was aber sollte gegen die ununterbrochene Folge von dor. D (⌞ ⏑) sprechen, da doch chor. D (— ω) gerade so von den Tragikern mit Vorliebe angewandt wird? Dieselbe tragische Poesie nun, welche choreïsche Reihen wie — ω | — ω | — ω | — ω | ⌞ | — ∧ ‖ schuf und welche die Dochmien erfand, hat auch dorische Verse wie die folgenden in Anwendung gebracht: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ ⌞ ⏑ | ⌞ ⏑ | — — ‖, > ⁝ ⌴ | ⌴ | ⌞ ⏑ | ⌞ ⏑ ‖ ⌴ | — ⊼ ‖ Soph. O. C. V, β, V. 7—8. An dieser wie an anderen Stellen würde man, wenn man musikalisch so effectvolle Reihen verwürfe, die mit keiner metrischen Regel in Collision treten, nur zur Annahme von Formen kommen, welche die rhythmische Wirkung der ganzen Gesänge zerstörten.

Bei Aristophanes kommt nur einige Male der Takt ⌞ ⏑ in dactylischen Weisen vor; dorische Weisen aber hat er nicht ausgebildet, da ihr schwunghafter und zugleich feierlicher Gang wenig zu dem Wesen der Komödie stimmte. Ausserdem lag kein Grund vor, sie zum Gegenstande des Spottes zu machen, da die neuere Tragödie, gegen welche die Angriffe des grossen Komikers im Ernste nur gerichtet sind, die dorische Weisen so gut wie verschmähte.

---

§ 25. Sätze der übrigen geraden Takte.

1. Die **ruhigen Dactylen** treten bei den Dramatikern als Tripodien, Tetrapodien und Pentapodien auf, immer zu schönen Perioden geordnet, nie repetirt stichisch, wohl aber hin und wieder repetirt palinodisch. Etwas mehr Beweglichkeit kommt in

dieselben durch einzelne dorische Reihen oder Takte, die man hin und wieder beigemengt findet. Man vergleiche bei Aeschylus: Ag. I, α. Ep.; IV, β; Eum. III, β. γ; IV, γ; VI, β; VII; Suppl. I, α. β.; Pers. VI, α. β. γ., Ep. — und bei Sophokles O. R. I, α. β; O. C. I, Anom. ε; Trach. VIII, γ, Mes.; Phil. IV, Str. 1—6, Mes., Ep. 4—5. — Aristophanes hat manche Strophen aus ihnen gebildet, und er wendet sie meist an, den feierlichen Ton der Tragiker zu verspotten.

2. Die **concitirten Dactylen** treten nur als Tetrapodien auf, und immer in repetirt stichischen Perioden; Tripodien und Pentapodien sind nur ein par mal unter besonderen Verhältnissen beigemischt, jene, zwei mittlere Glieder einer grossen Partie zu bilden, die dadurch den äusseren Schein (nicht aber das innere Wesen) einer palinodisch antithetischen Periode gewinnt, Phil. V, Ep. β, 1—12; diese einmal als Nachspiel, El. I, α. Sophokles hat diese Dactylen zuerst ausgebildet; die übrigen Stellen bei ihm sind: El. I, β, V. 12—15; Ep., V. 4—6; O. C. I, Anom. ζ. Zuweilen treten dorische Formen daneben auf. — Bei Aristophanes finden wir diese Dactylen Ran. XVIII, 10—13. Auch Euripides hat sie angewandt. Ihr eigenthümlicher Zweck ist der, Klagelieder zu bilden.

3. Echte Spondeen, über welche Leitf., § 10, III zu vergleichen, sind von den Tragikern nicht angewandt worden, da sie nur in feierlichen religiösen Hymnen ihren rechten Platz hatten. Ausser dem am bezeichneten Orte angeführten Anfange des Hymnus an Helios von Dionysius finden wir Ar. Av. X grösstentheils in diesem Masse. Hier glaubt Rossbach (S. 106 sq.) παίωνες ἐπιβατοί zu erkennen; aber seine Eintheilung ist ganz unmöglich Der zweite Vers lautet bei ihm

— — — — — — —
θύσουσ' εὐκταίαις || εὐχαῖς ⊼ ⊼ |.

Wenn wir Pausen im Schlusstakte setzen, wo die Reihe katalektisch ist, so ist immer das Verhältniss, dass an deren Stelle auch Verlängerung der Silbe (Leitf., § 11) treten könnte; denn — um diese metrische Regel hier vorläufig zu erwähnen — mindestens muss die Senkung des Taktes vollständig durch Silben ausgedrückt sein. So können Choreen enden auf —∧

und ⏑ ⏑ ∧, nie aber auf ⏑ ∧, wenn die Kürze keine Dehnung verträgt, z. B. in einem apostrophirten Worte wie μέν᾽. Ebenso können Jonici im Schlusstakte eine einzelne lange Silbe haben, weil diese eine Viertelnote, ⊔, tragen könnte; zwei schliessende Kürzen sind aber so wenig bei ihnen wie bei Bacchien zulässig, da diese nicht Dehnung bis zur Senkung hin vertragen. (Also z. B. falsch: ⏑ ⁞ — — ⏑ | — — ⏑ | ⏑ ⏑ .). In unserem Falle wäre es nun ganz verkehrt, zu dehnen εὔχαῖς (— ⊔), weil so die stärkste Thesissilbe zurücktreten würde vor der schwächeren; sonst aber ist der starke Takttheil nicht voll. Eher noch liesse sich denken, der Vers hätte Auftakt:

θύ | σουσ᾽ εὐκταίαις εὐ | χαῖς,

aber dann müsste eine Dehnung bis zu sechs Moren gestattet sein, was wir in § 4 als unzulässig erkannt haben. Und weshalb in diesem Gedichte παίωνες ἐπιβατοί, die wahrscheinlich in keiner der uns überlieferten Compositionen vorkommen? Damit nach Rossbachs Annahme ein komischer Effect entstehe durch den Wechsel der leichteren (⊥̇ ⏑ ⊥ ⏑, ⊥̇ ⏑ ⊥) und der schwereren (⊥̇ — — ⊥ —) Päonen? Dieser wird erst recht gross, wo feierliche Spondeen mit Päonen wechseln. Es war deshalb im Ganzen in dem Gedichte die Eintheilung **Bergks** beizubehalten.

4. In Betreff der **Anapäste** kann auf Leitf., § 31 verwiesen werden. Auch in der Komödie lassen die anapästischen Tetrameter,

⏕ ⁞ — ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | —, ⏕ ‖ — ⏕ | — ⏕ | ⊔ | — ⊼ ‖

noch sehr wohl ihre Entstehung aus Marschweisen erkennen und sind, wie Westphal (spec. Metr., S. 88 sq.) nachgewiesen hat, hier überall „Kampfanapästen, nur (um mich der Worte Westphals zu bedienen) „ist es kein Kampf der Waffen mehr, zu dem sie geleiten, sondern ein Kampf streitfertiger Zungen.“ Auffallend ist allerdings die Synkope im vorletzten Takte des Paroemiacus, die keineswegs die Marschbewegungen regeln hilft, doch aber auch nicht stört (Leitf., S. 121 oben). Auch mir ist es wahrscheinlich, was der geehrte Recensent im literarischen Centralblatte 1869, Nr. 13, S. 361 annimmt, dass ursprünglich der Paroemiacus ⏕ ⁞ — ⏕ | — ⏕ | — — ‖ gelautet habe. So ist die Gliederung des

letzten Taktes vorzüglich gut gewahrt, es liegt eine gewisse Entschiedenheit und Bestimmtheit in dem Ausgange, die für eine kriegerische Weise ganz vorzüglich passt, und ausserdem ist, da doch die Marschweisen nur aus viertaktigen Sätzen bestehen, auch wo der Worttext nur bis zu drei Takten geht (Leitf. l. l.), eine für den Gesang marschirender Soldaten durchaus wünschenswerthe Pause entstanden. Gerade in einem Liede, worin der Parõmiacus lange Reihenfolgen ohne irgend eine Unterbrechung bildet, wie in dem Tyrtäischen

"Αγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου ◡ ◡ ⁝ — — | — — | — — | ⩘
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν etc. — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — | ···

ist diese Form der Sätze ausserordentlich wahrscheinlich, ja fast gewiss. Aber bei den Tragikern ist sie umgekehrt nicht anzunehmen. Da bei ihnen nämlich jede der Längen aufgelöst werden kann, so auch selbst die letzte beim Prosodiacus, so müsste auch an kritisch sicheren Stellen eine Auflösung der letzten Thesis der Parõmiaci, ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ◡◡ ◡◡ ‖ bei ihnen vorkommen; aber eben der gänzliche Mangel derselben ist ein Beweis dafür, dass sie die Parõmiaci als fallende Tetrapodien massen. Ueberhaupt haben die längeren Noten sich erst bei der weiteren Entwickelung der Poesie nach und nach ein grösseres Gebiet erobert, wovon wir schon § 22, 2, II ein Beispiel gaben. Zur Zeit des Aeschylus und Sophokles also, davon kann man überzeugt sein, wurden die Parõmiaci als fallende Tetrapodien gemessen und so gewiss auch ältere Weisen recitirt, in denen das Fehlen jener Auflösung nicht auffällig ist, da überhaupt in ihnen die Hebungen der Takte noch nicht aufgelöst werden. Von diesem Usus zur Zeit der grossen Tragiker zeugt übrigens auch das häufige Auftreten von Dehnungen in den monodischen Spondeen, die sich doch aus den Anapästen entwickelt haben.

5. Die **monodischen Spondeen** sind von Sophokles zuerst in drei kommatischen Gesängen, El. I, γ und Ep.; III, β, V. 1—4 und O. C. I, Anom. δ angewandt, von Euripides aber mit grosser Vorliebe weiter entwickelt worden. Sie werden specieller in unserer Lehre von den Monodien behandelt werden.

---

§ 26. Die Sätze der grösseren Takte.

1. Da die grösseren, nämlich die $^5/_8$-, $^6/_8$- und $^3/_4$-Takte höchstens als Tripodien auftreten, indem nur die Päonen als Pentapodie, nie aber als Tetrapodie vorkommen (§ 14, 1), so ist über die Bildung ihrer Sätze in der Compositionslehre wenig zu berichten. Das Wichtigste über sie ist schon gegeben § 4. 5. 8, 2. 9, V—VII. 14, 8—9. 15, 5—8. Ueber die Dochmien ist nachzusehen Eurh. § 18, dann Comp. § 23, 1. Uebrigens wird die Metrik, Band IV der Kunstformen, eine genaue Zusammenstellung geben. Hier mögen also einige vorläufige Notizen genügen, welche zeigen werden, dass auch bei diesen Metren die Rhythmik nicht zu ungebundenen Formen kommt, sondern überall feste Schranken findet, die in der Natur derselben begründet sind und eine willkürliche Behandlung der Strophen verhüten.

2. Dass die päonische Pentapodie vorkomme, zeigen die Stellen Ar. Ach. IV, 9 und XI, 2, wo sie Mittelspiel ist. Es ist aber kein Grund, sie in drei Sätze zu zerlegen, von denen der mittelste eine Monopodie wäre; denn das Vorkommen der Monopodie ist durch nichts bewiesen und sehr unwahrscheinlich; höchstens könnte man sie beim $^6/_8$- und $^3/_4$-Takte für zulässig erachten, da beide neben einander in den sogenannten ἀνακλώμενοι (Leitf. § 23, 2) vorkommen, der erste dieser Takte aber eigentlich eine Zusammenfassung von zwei $^3/_8$-Takten ist. Und so kommt denn wirklich die jonische Monopodie vor bei Euripides, Cycl. III, 4, wo die Gegenstrophe lautet:

ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς. φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ᾽, ἀσκὸν ἔνδος μοι.

⏑ ⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — —. ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑. ⏑ ⋮ — ⏑ — > | ⊔ ⊼]

⋅ 2 1 2 ⋅

Hiernach wird auch die Eurh., S. 229 in der Anmerkung bezweifelte Eintheilung von Cho. V, Syst. α wahrscheinlich. — Stichisch kommt die päonische Pentapodie vor Ar. Eq. I, α, V. 1—3. Die bacchiische Pentapodie ist nicht vorhanden. — Ueber

den Gebrauch der Päonen und Bacchien in dochmischen Gesängen gibt die Lehre von den Monodien Auskunft.

3. Taktwechsel zwischen Päonen und Bacchien findet besonders stark in den beiden Pindarischen Gedichten statt, Ol. II und Pyth. V. Dies steht mit ihrem enthusiastischen Charakter in der engsten Beziehung. Bei den Dramatikern aber herrschen strengere Gesetze. Bei ihnen können nur die Dipodien sich in beliebiger Ordnung entsprechen; und die bacchiische Dipodie hat dabei merkwürdiger Weise immer scheinbar die Form eines Dochmius; dass aber an allen Stellen (es sind deren vier) die Periodologie hier einen Bacchius fordert, beweist, dass man an den einzelnen Stellen richtig aufgefasst habe. Es entsprechen sich: ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⌊⋀ ‖ und ⏑ ⁝ — ⏑ — | — ⏑ — Cho. VI, Str., V. 5—6; ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | und ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⌊⋀ ‖ El. VI; ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⌊⋀ ‖ und — ⏑ — | — ⏑ — ‖ Ant. VIII, α, V. 3—4; — ⏑ — | — ⏑ — | und ⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⌊⋀ ‖ Vesp. IX, 5—6. Aehnlich können sich grössere Verse entsprechen, wie

⏑ ⁝ — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖ — ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — |

und

⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ | — ⌊⋀ ‖

Sept. I, ε, wo die Päonen Auftakt haben, um zu den Bacchien überzuleiten, diese aber ihnen folgen, nicht vorangehen, um die Verbindung mit den dahinter stehenden Dochmien zu vermitteln. Sonst folgen die Päonen, als das strengere Metrum, den Bacchien, wie Ran. XVIII, 31, wo > ⁝ — — ⏑ | — — ⏑ | — ⌊⋀ ‖ Anfangsglied einer grösseren rein päonischen Periode ist und O. R. III, 11—12, wo der gemischte Satz ⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ — | — ⏑ — ‖, wie man erwarten sollte, dem ordentlichen — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖ vorangeht.

Da der fünftheilige Takt jezt höchst selten mehr angewandt wird, so hat man ihn auch, aber mit Unrecht, in den griechischen Compositionen beseitigen wollen. Was würde da aber aus jenen so regelmässigen und schönen Strophen des Aristophanes werden, namentlich wo die verschiedenen Taktformen (— ⏑ ⏑ ⏑ und — ⏑ —, auch ⏑ ⏑ ⏑ —), wie häufig geschieht, mit einander wechseln? Und was würde gar anzufangen sein, wo die Strophe — ⏑ ⏑ ⏑, die Gegenstrophe — ⏑ — hat, z. B. Ach. IV, 9:

— ⏑ — | — ⏑ ⏔ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — | — ⏑ — ‖ und an manchen anderen Stellen? Wie würden — ⏑ | ∟ und ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | in Strophe und Gegenstrophe stimmen? In der That, es ist eine reine Unmöglichkeit, die päonischen Strophen zu Weisen im ³/₈-Takte zu machen. Man vergleiche, um Kenntniss von dem Charakter der päonischen Compositionen zu gewinnen, bei Aristophanes: Ach. I. IV. VIII. XI; Eq. I. IV; Vesp. XII; Pax II. VII; Av. I. X; Lys. III. IV. V. VI. VII; Ran. XVIII.

4. Die Dochmien, deren Bacchius die Form E (⊔ ⏑) hat, können, weil die höchste Erregung sich in ihnen ausspricht, nicht Nachsatz in einem Verse sein, sondern bilden entweder das Vorglied, oder auch einen selbständigen Vers. Man vergleiche die Citate in § 4, 5. — Diese Stellung ist aber nicht nothwendig bei jonischen Sätzen mit einem Takte E, da die Senkung ⏑ ⏑ ein ziemlich bedeutendes Gegengewicht zu der langen Note der Hebung bildet.

Zu bemerken ist, dass in manchen Fällen die Dochmien, welche Nachglieder im Verse sind, von fallendem Taktmass erscheinen; so ist z. B. Ant. VIII, δ, V. 6 übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe Theilung, nicht Einschnitt:

⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑, ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖.

Aber in anderen Fällen wechselt die Aneinanderfügung der Dochmien in Strophe und Gegenstrophe, wie der Anfangsvers derselben Strophe > ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖ lautet, während die Gegenstrophe ⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑, ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖ hat. Und noch an anderen Stellen treffen wir weder διαίρεσις, noch τομή, indem der zweite Satz rhythmisch (mit dem Auftakt) wie metrisch (mit der ersten Hebung) mitten in einem grösseren Worte beginnt. Schwerlich also werden wir steigende und fallende Dochmien in ähnlicher Weise wie Jamben und Trochäen unterscheiden können.

Drittes Buch.

Die Verse.

---

§ 27. Begriff und Stammformen des Verses.

1. Es sind bereits im vorigen Buche eine solche Menge für den Vers wichtiger Erscheinungen besprochen worden, dass es hier ausreichen wird, in einem kurzen Ueberblick die für den Bau des Verses normirenden Gesetze zusammenzustellen, ohne dass wir nöthig hätten, in Sinn und Wesen dieser Formen uns zu vertiefen.

Ein Verständniss der Entstehung des Verses aus grammatischen Sätzen kann aus § 12, 1. 4 gewonnen werden. Ueber die Ineinanderfügung der rhythmischen Sätze, welche den Vers bilden, handelt § 12, 6—11, § 15, 1 und § 19, 1; über significante Wortstellungen § 12, 12—15 und § 13, 5; über die Modulation der Vor- und Nachsätze und die daraus sich entwickelnde Melodie § 13, 3. 6—9; über die Formen der Sätze, je nachdem sie den Vers beginnen oder schliessen § 18, § 19, 3; über mesodische Bildung der Verse und Nachspiele in denselben stehen einige Notizen § 20, 2—3. Und so sind noch manche Anmerkungen, die für das Verständniss des Baues der Sätze nothwendig waren, hie und da zerstreut.

2. **Der Vers ist eine rhythmische Reihe, die in sich einen befriedigenden Tonfall hat und deren Schluss durch eine Pause von unbestimmter Dauer bezeichnet wird.** — Nur die Anapästen (worüber Leitf. § 31 und Comp. § 25, 4 zu vergleichen), machen von dem letzteren eine Ausnahme, indem sie, ihrem Zwecke entsprechend, am Schluss theils ohne Pause sind, theils eine solche von bestimmter Ausdehnung (eine **emmetrische Pause**) haben.

Die ältesten und ursprünglichsten Versarten bestehen aus je zwei Sätzen, die als musikalischer und rhythmischer Vordersatz und Nachsatz sich entsprechen; später werden auch Verse aus mehr als zwei Sätzen, aber mit bestimmter Gesetzlichkeit, gebildet, so wie auch einsätzige Verse nach und nach in Gebrauch kommen.

Dass die Verse aus je zwei Sätzen ursprünglich bestanden, war schon wegen ihrer Entwickelung aus den grammatischen Sätzen zu erwarten, die bei einer einfacheren rhetorischen Gestaltung der Sprache fast nur als Vorder- und Nachsatz eine zweigliederige Periode bilden. Vgl. § 12. Der musikalische Sinn der Verbindung ist § 13 entwickelt. Diese ältesten Verse sind der heroische und der elegische Hexameter und der trochäische Tetrameter. Als einsätzige Verse treten zuerst auf der jambische Trimeter und der Choliambus.

3. Der einfachste und strengste Bau herrscht in denjenigen Versen, welche in ununterbrochener Reihenfolge einander folgen; denn diese müssen einen vollkommen befriedigenden Rhythmus haben, da etwa vorkommende Unebenheiten, weit davon entfernt, ausgeglichen zu werden, durch die folgenden Verse nur wiederholt würden und so um so auffälliger erschienen und um so unangenehmer berühren müssten, während doch die poetischen Formen auf das Gefühl einen befriedigenden und angenehmen Eindruck machen sollen. Diese „stichischen“ Verse — wie man sehr unpassend benennt —, ursprünglich mit halb musikalischer Modulation vorgetragen, dann mit wirklichen Melodien versehen und mit der Leier beim Vortrage begleitet, stumpften nach und nach, als kunstvollere Weisen in Gebrauch kamen, wieder zu recitativen und endlich zu rein declamatorischen Versen ab. Vgl. Leitf. § 25.

Als nun in der lyrischen Poesie die Verse in mannigfaltiger

Art mit einander verbunden wurden, um rhythmisch-musikalische Perioden grösseren Umfanges und mit kunstvollerem Tonsatze zu bilden, da fiel die bisherige enge Schranke: in der streng geordneten Periode musste der einzelne Vers einen Theil seiner Selbständigkeit einbüssen; er konnte Formen annehmen, die nicht vollkommen mehr befriedigten, weil sie ihre Auflösung und Ergänzung in den übrigen Versen, mit denen sie zu einem grösseren Ganzen verbunden waren, fanden. Wir finden diese freie Gestaltung der Verse am weitesten entwickelt bei Pindar; bei ihm mussten die Melodien nothwendig sich in kunstvolleren Formen bewegen, weil sie bei so oftmaliger Wiederholung sonst zu sehr ermüdet hätten. Dagegen kehren die Dramatiker wieder zu einfacheren und strengeren Formen zurück. Sie können es, weil sie mit den Strophen wechseln, so dass auch die einfachere Tonweise, weil nicht oft wiederholt, sondern sogleich von einer anderen abgelöst, nicht ermüdet. Vgl. Eurh. § 8, 7. Sodann aber ist die Stellung der grossen Dichter, über deren Compositionen wir handeln, eine sehr verschiedene. P i n d a r hat seine Gedichte für Könige, Tyrannen und überhaupt die vornehmsten aristokratischen Kreise componirt; er ist in seinem Fache ein Virtuose, der gewiss mit einem eben so mitleidigen Lächeln auf die volksthümliche Dichtung seiner Zeit herabgeblickt hat, wie unsere höfischen Dichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts auf die grossen National-Epopöen und die Volkslieder. Er selbst ist aus vornehmem aristokratischem Geschlechte, und es fällt ihm nicht ein, zu dem Volke sich herabzulassen. So tritt denn eine kunstvolle Periodologie bei ihm ganz in den Vordergrund, die Verse aber, in der Volkspoesie die Hauptsache, treten ganz hinter den Perioden zurück und sind mehr dienende als gleichberechtigte Glieder. Dies ist der allgemeine Charakter seiner Dichtungen. Aber man thut dennoch Unrecht, den Versen Pindars alle Gesetzlichkeit abzusprechen und ihre Kennzeichen auf den metrischen Ausgang, den dort gestatteten Hiatus u. s. w. zu beschränken. Unter den Dramatikern haben die beiden grossen Tragiker, Aeschylus und Sophokles, diejenige Stellung, welche Schiller in seiner Besprechung der Bürgerschen Leistungen von jedem Dichter fordert: ohne der hohen Kunst, welche sie repräsentiren, das Geringste zu vergeben, kehren sie dennoch zu einfacheren und durchsichtigeren Formen zurück, deren Bedeutung

auch ein grösseres aber wohl gebildetes Publikum zu fassen vermochte: sie suchen das Volk zu ihrem Standpunkte emporzuheben, und das ist ihnen ohne Zweifel in hohem Masse gelungen. Aristophanes umgekehrt steigt, wie Schiller von Bürger behauptete, von seinem Standpunkte herab und bewegt sich fast ganz in volksthümlichen Weisen. Während daher bei den Tragikern Vers und Periode einander etwa das Gleichgewicht halten, tritt bei dem Komiker der erstere bedeutend in den Vordergrund, so dass er sehr wenig sich dem Wesen künstlicherer Perioden anzubequemen hat, die letzteren vielmehr fast durchgängig aus einer Addition ganz ähnlicher oder gleicher Verse bestehen. Euripides endlich hat keinen reinen und mustergültigen Stil ausgebildet und, nach Effect haschend, zu den allerverschiedensten Mitteln gegriffen, so dass sich kaum ein allgemeines Urtheil über den Stil seiner rhythmischen Schöpfungen aussprechen lässt.

Demgemäss sind in der Theorie der Verse zuerst diejenigen Metra zu behandeln, welche in fortlaufender Reihenfolge angewandt wurden — mit Ausnahme später, alexandrinischer und römischer Bildungen, die überhaupt nie für den musikalischen Vortrag dienten —; dann sind die Verse in den lyrischen Partien der Dramatiker zu behandeln; und endlich erfordern die Verhältnisse der Verse bei Pindar eine getrennte Darstellung. Verse, welche nur aus Einem rhythmischen Satze bestehen, bedürfen dagegen keiner besonderen Darstellung, da sie schon in der Theorie der Sätze besprochen sind.

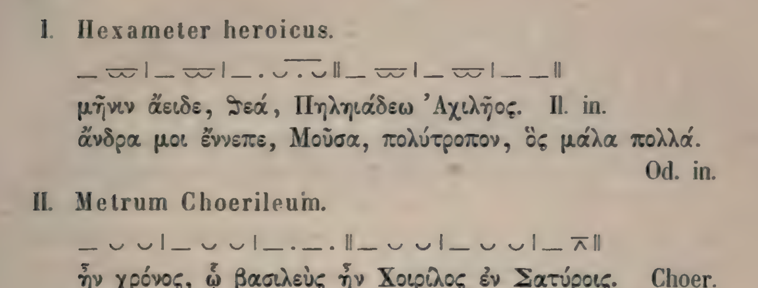
---

§ 28. Gesetze für die fortlaufend gebrauchten Verse.

1. Ehe wir zur Darstellung der bei den stichischen Versen herrschenden Gesetze übergehen, möge hier ein geordnetes Verzeichniss der gebräuchlichen Formen Platz haben. Ich werde weder über die Anwendung der einzelnen Arten sprechen, noch die unregelmässige Bildung des Anfangstaktes („äolische Basis“, Leitf. § 27) verzeichnen, da beide Sachen besser in der Metrik verhandelt werden. Angedeutet aber habe ich die Basis durch die Bezeichnung ⏖ ⋨. Es sind nur da Namen hinzugefügt, wo diese

nicht in einer Definition der entsprechenden Verse bestehen, sondern als Vocabula propria angesehen werden können.

A. Verse, die eine einfache stichische Periode bilden.



I. Hexameter heroicus.

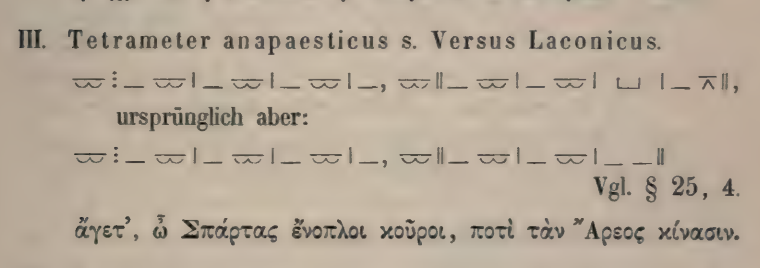
— ◡◡ | — ◡◡ | — . ◡ . ◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — ‖

μῆνιν ἄειδε, ϑεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος. Il. in.
ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά. Od. in.

II. Metrum Choerileum.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — . — . ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ ‖

ἦν χρόνος, ᾧ βασιλεὺς ἦν Χοίριλος ἐν Σατύροις. Choer.

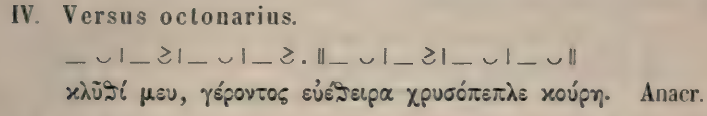


III. Tetrameter anapaesticus s. Versus Laconicus.

◡◡ ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | —, ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ | — ⊼ ‖,
ursprünglich aber:
◡◡ ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | —, ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — ‖

Vgl. § 25, 4.

ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.



IV. Versus octonarius.

— ◡ | — ⏓ | — ◡ | — ⏓ . ‖ — ◡ | — ⏓ | — ◡ | — ◡ ‖

κλῦϑί μευ, γέροντος εὐέϑειρα χρυσόπεπλε κούρη. Anacr.

V. Tetrameter trochaïcus s. Versus septenarius.

— ◡ | — ⏓ | — ◡ | — ⏓, ‖ — ◡ | — ⏓ | — ◡ | — ∧ ‖

ϑυμέ, ϑύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε. Arch.

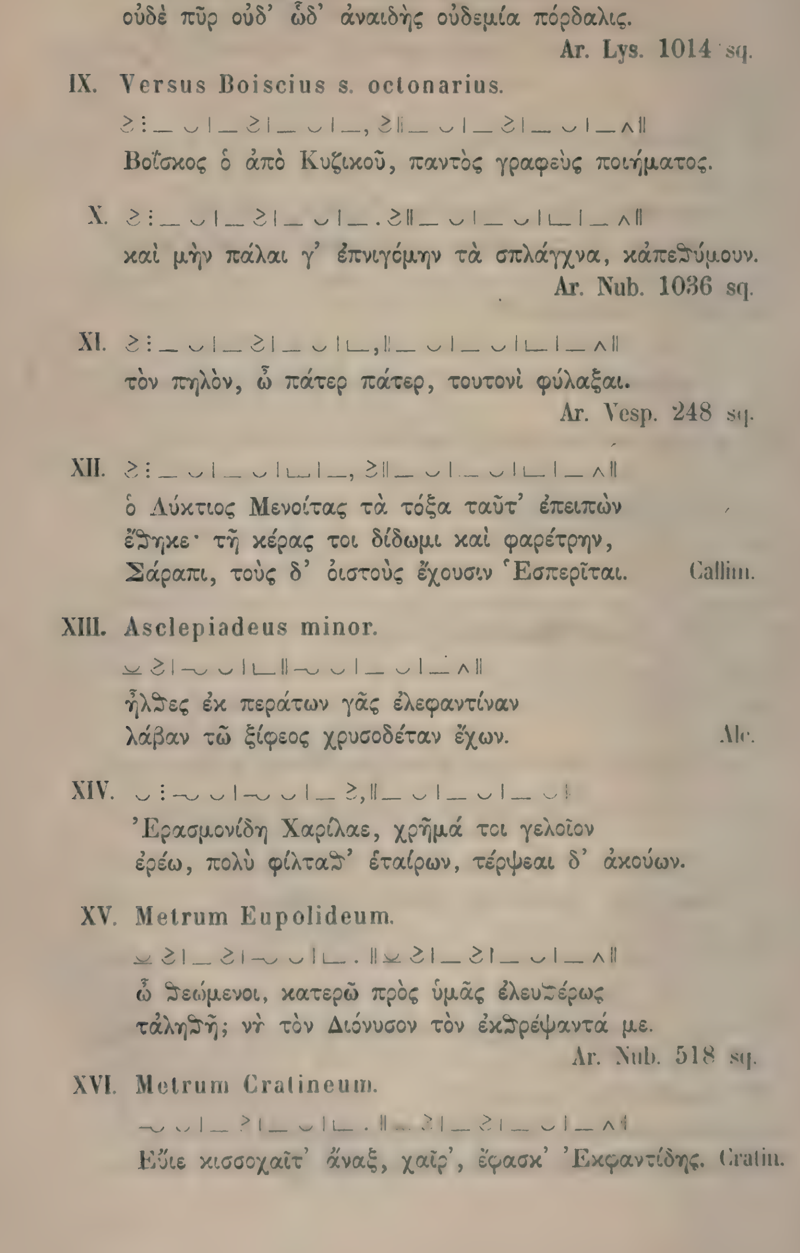
VI. Tetrameter scazon (claudus) s. V. Hipponacteus.

— ◡ | — ⏓ | — ◡ | — ⏓, ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ◡ ‖

ἔαρι μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνϑίας δὲ χειμῶνι. Anacr.

VII. — ◡ | — ⏓ | — ◡ | — . ⏓ ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖

ἔστι μοι κάλα πάις χρυσίοισιν ἀνϑέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν, Κλᾶις ἀγαπάτα. Sappho.



VIII. — ◡ | — ≥ | — ◡ | — . ≥ . ‖ ⏑⏑ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον,
οὐδὲ πῦρ οὐδ' ὧδ' ἀναιδὴς οὐδεμία πόρδαλις.

Ar. Lys. 1014 sq.

IX. Versus Boiscius s. octonarius.

≥ ⁝ — ◡ | — ≥ | — ◡ | —, ≥ ‖ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖

Βοΐσκος ὁ ἀπὸ Κυζικοῦ, παντὸς γραφεὺς ποιήματος.

X. ≥ ⁝ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — . ≥ ‖ — ◡ | — ◡ | ⏑⏑ | — ∧ ‖

καὶ μὴν πάλαι γ' ἐπνιγόμην τὰ σπλάγχνα, κἀπεθύμουν.

Ar. Nub. 1036 sq.

XI. ≥ ⁝ — ◡ | — ≥ | — ◡ | ⏑⏑, ‖ — ◡ | — ◡ | ⏑⏑ | — ∧ ‖

τὸν πηλόν, ὦ πάτερ πάτερ, τουτονὶ φύλαξαι.

Ar. Vesp. 248 sq.

XII. ≥ ⁝ — ◡ | — ◡ | ⏑⏑ | —, ≥ ‖ — ◡ | — ◡ | ⏑⏑ | — ∧ ‖

ὁ Λύκτιος Μενοίτας τὰ τόξα ταῦτ' ἐπειπὼν
ἔθηκε· τῇ κέρας τοι δίδωμι καὶ φαρέτρην,
Σάραπι, τοὺς δ' ὀιστοὺς ἔχουσιν Ἑσπερῖται. Callim.

XIII. Asclepiadeus minor.

⏓ ≥ | —◡ ◡ | ⏑⏑ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων. Alc.

XIV. ◡ ⁝ —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ≥, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον
ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, τέρψεαι δ' ἀκούων.

XV. Metrum Eupolideum.

⏓ ≥ | — ≥ | —◡ ◡ | ⏑⏑ . ‖ ⏓ ≥ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τἀληθῆ; νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.

Ar. Nub. 518 sq.

XVI. Metrum Cratineum.

—◡ ◡ | — ≥ | — ◡ | ⏑⏑ . ‖ ⏓ ≥ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖

Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ, χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης. Cratin.

XVII. **Der erste Priapeus.**

—◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ⌞ . ‖ —◡ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

ἀλλὰ δίαιταν ἣν ἔχουσ' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν. Eup. Col.

XVIII. **Der zweite Priapeus.**

⏓ ≥ | —◡ ◡ | — ◡ | ⌞ , ‖ ⏓ ≥ | —◡ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον· νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων παιδὶ ἀβρῇ. Anacr.

XIX. **Der dritte Priapeus.**

⏓ ≥ | — ≥ | —◡ ◡ | ⌞ , ‖ — ◡ | —◡ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

οὐ βέβηλος, ὦ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύσου. Euphor.

XX. —◡ ◡ | —◡ ◡ | —◡ ◡ | — ≥ , ‖ — ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

χαίρετε, πάντες θεοί, πολύβωτον ποντίαν Σέριφον.
Cratin

XXI. —◡ ◡ | ⌞ | —◡ ◡ | ⌞ , ‖ —◡ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

δεῦτέ νυν, ἀβραὶ Χάριτες, καλλίκομοί τε Μοῖσαι.
Sappho.

XXII. ◡ ⁝ ◡ ◡ ◡ | ⌞ | —◡ ◡ | ⌞ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφοις
διὰ τὸν ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν.
Anacr.

XXIII. ≥ ⁝ —◡ ◡ | ⌞ | —◡ ◡ | ⌞ ‖ —◡ ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧ ‖

εὐμορφοτέρα Μνασιδίκα τᾶς ἀπαλᾶς Γυριννῶς
ἀσαροτέρας, οὐδάμ' ἔπ' ὦ 'ράννα, σέθεν τυχοῖσα.
Sappho.

XXIV. **Galliambus.**

◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | — — , ◡ ◡ ‖ — — ◡ ◡ | ⌞ ⊼ ‖

Substituirung des Dichoreus für den Jonicus, Zusammenziehung des Auftaktes und der Senkungen und Auflösung der Hebungen im Dichoreus ist gestattet, z. B.

αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα

— ⁝ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — —, — ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖, d. h.

♩ ⁝ ♩ ♪ ♫ ♪ | ♩ ♩. ♩ ‖ ♩ ♪ ♫ ♪ | 𝅗𝅥 𝄾 ‖, nicht

♩ ⁝ ♩ ♫ ♫ | ♩ ♩. ♩ ‖ ♩ ♫ ♫ | 𝅗𝅥 𝄾 ‖, vgl. § 5, 9.

XXV. Dimeter creticus.

— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ‖

αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται.

Ar. Ach. XI.

B. Verse, die eine repetirte stichische Periode bilden.

XXVI. —⏑⏑ | ⊔ | —⏑⏑ | ⊔ ‖ —⏑⏑ | ⊔ | —⏑⏑ | ⊔ ‖ —⏑⏑ | —⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δήμητρί τε καὶ Περσεφόνῃ καὶ
Κλυμένῳ τὰ δῶρα.

C. Verse aus einem längeren Anfangs- und einem kürzeren Schlusssatze.

XXVII. ≥ ⁝ ⏒ ≥ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — . ≥ . ‖ ⏒ ≥ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ 4 + 3.

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα, νῦν δέ τε μᾶλλον ἔσει.

Eup.

XXVIII. —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏓ ⏑ | — ∧ ‖ 5 + 2.

οὔτε Διὸς βρονταῖς Σαλμωνέος ἤρισε βία,
ἀλλ' ἔθανε ψολόεντι δαμεῖσα θεοῦ φρένα βέλει.

Luc. Trag. 312 sq.

D. Verse aus zwei längeren Sätzen, denen ein kürzerer als Schluss folgt.

XXIX. ⏒ ≥ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ ⏒ ≥ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ≥ ‖ — ⏑ | — ∧ ‖
4 + 4 + 2.

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος χάλκῳ· πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμηται στέγα. Alc.

E. Mesodisch gebaute Verse:

XXX. Asclepiadeus major.

⏓ ≳ | –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | ⌞, ‖ –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ 3 + 2 + 3.

μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδρεον ἀμπέλω. Alc.

XXXI. ⏓ ≳ | –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖ 3 + 2 + 3.

κατϑνάσκει, Κυϑέρη᾿, ἄβρος Ἄδωνις, τί κε ϑεῖμεν;
καττύπτεσϑε κόραι καὶ κατερείκεσϑε χίτωνας. Sappho.

XXXII. ⏓ ≳ | –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ 3 + 2 + 3.

τὸν στυγνὸν Μελανίππου φόνον αἱ πατροφόνων ἔριϑοι.

XXXIII. –⏑ ⏑ | ⌞ | –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
4 + 2 + 4.

δαίμονες εὐυμνότατοι, Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ, διδύμων γεν-
άρχαι. Callim.

XXXIV. ⏓ ≳ | –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | ⌞ | –⏑ ⏑ | ⌞ ‖ –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
3 + 4 + 3.

Κρονίδα βασιλῆος γένος, Αἶαν, τὸν ἄριστον πεδ᾿ Ἀχιλλέα.

2. Hier zunächst einige Bemerkungen über einzelne der verzeichneten Verse. Es ist von einigen nicht gewiss, dass sie in fortlaufender Folge in ganzen Gedichten gebraucht seien, doch sind diese zwei oder drei Verse durchaus in ihrem Baue in Uebereinstimmung mit den übrigen, so dass es von wenig Gewicht ist, ob sie in der classischen Zeit „stichisch“ gebraucht wurden oder nicht.

Zu den Beweisen für den fallenden Ausgang, den wir in Nr. (III.) VII. X. XI. XII. XVII. XVIII. XIX. XX. XXI. XXII. XXIII. XXVI. XXVII. XXXI. und XXXIII treffen, gehört auch, dass die einen ganzen (synkopirten) Takt bildende lange Silbe (⌞ oder ⌴) nie in zwei Kürzen aufgelöst vorgefunden wird. Die fallende Tripodie, welche eher auffallen könnte, als die fallende Tetrapodie, wird in Nr. XXXI, wo sie allein vorkommt, nicht nur durch die Periodologie bewiesen, sondern ganz besonders wahrscheinlich durch den Zweck des Metrums, das ein threnodisches ist, bei dem diese Dehnung, die in der Tripodie einen ganz anderen Charakter hat, als in der Tetrapodie und Hexapodie, sehr bezeichnend ist.

Der erste Satz von XXVII muss zwar „fallend“ genannt werden, seiner äusseren Gestalt nach, ist aber eigentlich gerade das Umgekehrte. Vgl. § 19, 3. Es geht mit dieser Benennung wie mit anderen, die einer äusseren Form nach ihrem häufigsten Gebrauche gegeben werden: sie sind in vielen Fällen unpassend und doch sehr schwer durch allgemein passende Namen zu ersetzen. So ist eigentlich auch der Ausdruck „Hebung“ und der andere „Senkung“ in den steigenden Takten gar nicht zutreffend! — Uebrigens zeigt der letzterwähnte Vers so recht deutlich die Synkope des letzten Taktes. Was wäre der Vers

⏗ ⁝ — ⏗ | ⏑̄ ⏑ | — — ⏗ ‖ — ⏗ | ⏑̄ ⏑ | — ∧ ‖?

Auch die Metriker kommen hier um irgend eine Pause im dritten Takte gar nicht weg; jede Pause, die einen bestimmten Takttheil ergänzen soll, ist aber gerade in diesem Verse, wo die Worteinschnitte so verschieden fallen, ganz leicht als verkehrt nachweisbar.

Die Einschnitte und Theilungen der Verse habe ich oben, je nachdem sie mehr oder weniger constant auftreten, durch ein Komma oder einen Punkt angegeben.

3. Ueberblickt man das obige Verzeichniss, so fällt sogleich ein bedeutsamer Unterschied der grossen Mehrzahl der Verse von den gewöhnlichsten deutschen Bildungen auf. Unter den 34 Versarten sind nämlich 31, in denen eine strenge Periodologie herrscht, wie sie später in höherer Vollendung in der strophisch gegliederten und besonders der chorischen Poesie wieder auftritt; 26 dieser Verse (die Classen A und B) sind stichische Perioden, in denen die Sätze genau dieselbe Zeitausdehnung haben; die übrigen 5 (Classe E) sind rein mesodische Perioden. Hier entspricht also jedesmal die Tetrapodie als Vorsatz nur der Tetrapodie, nicht der Tripodie als Nachsatz u. s. w. Gerade die umgekehrte Erscheinung ist das Gewöhnliche bei uns. Schon der Nibelungenvers, in seiner Stammform — ⁝ — — | — — | ⊔ | —, — ‖ — — | — — | — ⊼ ‖, hat den Bau 4 + 3, und so geht es fort durch die meisten Volksweisen, wo man sich, um das richtige Verhältniss zu begreifen, nur nicht an die Schreibart in verschiedenen Zeilen kehren darf. Schon der Hexameter und der Tetrameter haben den eben erwähnten Bau. Was aber die drei Ausnahmen, Nr. XXVII—XXIX, betrifft, so sind die Verhältnisse in ihnen eigenthümlicher Art. Nr. XXIX nämlich

besteht auch wirklich aus einer stichischen Periode, 4 + 4, zu der nur noch ein zweitaktiges Nachspiel tritt, und gehört deshalb, streng genommen, gar nicht unter die Ausnahmen. Nr. XXVIII besteht im Wesentlichen aus einer Pentapodie, die, wie mehrfach erwähnt, in sich ohne volle Befriedigung, eines Nachspieles bedarf. Wir haben also eigentlich einen Vers aus nur Einem (constituirenden) Satze, der gleich dem letzten Verse der sapphischen Strophe, durch eine Dipodie „aufgelöst“ ist. Aehnlich liegen die Verhältnisse in Nr. XXVII. Die Tetrapodie mit ihren am Schlusse steigenden und zugleich langen und kräftigen Noten, das hervorragende und Hauptglied des Verses bildend, bedurfte einer passenden Auflösung, die in einer rasch abbrechenden, katalektischen Tripodie am besten gefunden war.

So finden wir denn selbst in derjenigen Poesie, die nicht Rücksicht zu nehmen hatte auf gleichzeitige orchestische Schwenkungen, das für die Eurhythmie so wichtige Gesetz von der gleichen Ausdehnung der einander respondirenden Sätze fast durchgängig bewahrt. Nur zweimal in 34 Fällen ist eine Form gewählt, die musikalisch zwar ansprechend ist, aber nicht genau jener orchestischen Forderung genügt. Wir erklären uns diese Erscheinung ganz leicht aus der Leitf. § 25 besprochenen Entwickelung der Poesie vorzüglich aus Tanzweisen. Nun ist aber das Metrum Nr. XXVIII nur eine spätere Grille, da ältere Beispiele gar nicht nachweisbar sind.

Der classischen Gräcität gehören also 33 Nummern an, von denen 32 streng periodologisch sind und nur Nr. XXVII derartig abweicht, dass eine Tripodie der Tetrapodie folgt. Hier scheint eine Nachbildung der Marschweisen vorzuliegen und der vierte Takt durch eine emmetrische Pause vervollständigt zu sein, ganz wie in unserer Poesie:

⏑̲ ⋮ — ⏑̲ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — . ⏑̲ ‖ — ⏑̲ | ⏖ ⏑ | — ∧ | ⊼
⏑̲ ‖ — ⏑̲ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — . ⏑̲ ‖ — ⏑̲ | ⏖ ⏑ | — ∧ | ⊼ u. s. w.

Wir sehen, dass wir ganz recht thun, wenn wir die selbst in der grösstentheils recitativen Poesie so ausserordentlich vorwaltende Responsionsart (32 gegen 1!) für die chorische Poesie als allein normirend annehmen. Mögen also in ihr Verse aus Tetrapodie + Tripodie vorkommen: in den Perioden muss das Grössenverhält-

niss streng wieder hergestellt werden. Eine solche Annahme ist auch durchaus historisch. Niemand wird in Zweifel ziehen können, dass es früher einen Gesang, als eine Instrumentalmusik gab, d. h. mit andern Worten, dass die Menschen früher eine Zunge und Lippen, als eine Leier oder Flöte hatten. Folglich mussten sie auch schlechterdings ihren Tanz (der sehr frühzeitig geübt wurde) vollständig nach dem Gesange regeln. Wo einige Töne der Leier nachgeschlagen wurden, da tanzte man nicht nach ihnen, sondern stand so lange still, als der Gesang pausirte. Dass dies auch in der classischen Zeit noch stattfand, dafür zeugt die gesammte chorische Literatur, deren Gliederung unmöglich hätte gefunden werden können, wenn dieses Gesetz nicht in ihr geherrscht hätte.

4. Die Gesetze, welche sich aus der obigen Zusammenstellung erkennen lassen, und die keiner weiteren Begründung mehr bedürfen, zumal sie auch im Wesentlichen den kunstvolleren Compositionen zu Grunde liegen, sind folgende:

I. Die stichisch gebrauchten Verse haben in ihren Sätzen stets dasselbe Taktmass.

Westphal (Allgem. Metr., S. 559) glaubt in dem Metrum Nr. VIII einen „trochäisch-päonischen Tetrameter“ zu erkennen, nach unserer Schreibart:

_ ◡ | _ ≥ | _ ◡ | _ ≥ ‖ _ ◡ ◡ ◡ | _ ◡ _ ‖

Eine solche oder irgend ähnliche Versbildung kommt in der gesammten Literatur nicht vor; vgl. § 29, II. In unserem Falle würde in der langen Stelle bei Aristophanes, Lys. 1014 sq. ein einziger Fall, wo _ ◡ _ statt _ ◡ ◡ ◡ stände, zu Westphals Gunsten entscheiden und damit fast die ganze Lehre vom Verse aus den Angeln heben, denn unmöglich könnte man im rein choreïschen (nicht logaödischen) Masse bald

_ ◡ | _ ≥ | _ ◡ | _ ≥ ‖ ⊔ | ◡ ◡ ◡ | _ ◡ | _ ∧ ‖

bald _ ◡ | _ ≥ | _ ◡ | _ ≥ ‖ ⊔ | ◡̇ _ | _ ◡ | _ ∧ ‖

messen: der Takt ◡̇ _ ist nicht choreïsch. Aber dass eben ein solcher Wechsel nicht vorkommt, entscheidet auch nach der anderen Seite.

Als Ausnahme darf nicht betrachtet werden, wenn, wie in mehreren Nummern, der Vorsatz logaödisch, der Nachsatz choreïsch

ist: die Ausdehnung der Takte ist ja dieselbe und ausserdem ist die grössere Ruhe im Rhythmus des schliessenden Satzes ganz der Regel gemäss. Eben so wenig ändert das Auftreten der Dichoreen im Vor- oder Nachsatze jonischer Verse, da sie ja schon im selben Satze einen Wechsel hervorbringen, an dem man keinen Anstoss nimmt. Vielmehr normirt:

II. Der Schlusssatz hat zum Anfangssatze ein ähnliches Verhältniss, als in den grösseren Perioden: springende Sätze gehören in den Versanfang oder dienen als Mittelspiele (Nr. XXI, XXII, XXIII, XXVI, XXXIII, XXXIV); fallende Sätze schliessen (passim) und stehen nur unter besonderen Umständen und in besonderer Bedeutung als Vorglieder (Nr. XXVII, vgl. oben); repetirte und wechselnde Reihen (wie man die logaödischen Sätze aus —◡ ◡ und — ◡ nennen kann) stehen beliebig.

Speciell für die stichischen Verse gilt noch das Gesetz, dass der choreïsche Satz, wo er mit dem logaödischen zusammentrifft, ihm folgt, nicht vorangeht.

III. Die fortlaufenden Verse bilden immer eine stichische oder eine mesodische Periode; nur bei der ersteren kommt ein Nachspiel vor (Nr. XXIX); Vorspiele sind nicht in Anwendung. Ausserdem ist bei Logaöden gestattet, dass der Nachsatz als Tripodie einem viertaktigen Vorsatz entspreche (Nr. XXVII).

Der in letzterer Art gebildete Vers hatte vermuthlich emmetrische Pause gleich den modernen Weisen, während in der chorischen Poesie solche Verse durch die Periodologie ihre volle Befriedigung finden, indem z. B. zwei derselben eine palinodische Periode bilden, so dass hier nirgend eine emmetrische Pause anzunehmen ist.

IV. Treten mehrere Sätze zusammen, um einen einzelnen Vers zu bilden, so darf keiner derselben die Grösse einer Tetrapodie überschreiten. Vgl. § 29, IV. § 30, I.

5. Bemerkenswerth ist, wie sehr die fortlaufend gebrauchten Verse, wenn sie längere Partien bilden, bei den Dramatikern die beweglichen Takte (Form B, s. S. 90 sq.), lieben. Ueber die concitirten Dactylen haben wir bereits § 25, 2 gesprochen. Ganz

ebenso aber finden wir die päonischen Tetrameter, wo sie längere Partien bilden, bei Aristophanes behandelt. Man vergleiche die Schemen zu Ach. XI und Vesp. XII. Dies hängt genau mit dem Wesen und Zwecke der einzelnen Perioden zusammen, und man erkennt hieraus leicht, dass in der chorischen Poesie auch lange scheinbar recitative Folgen ihren ganz bestimmten rhythmischen und musikalischen Werth haben. Warum nämlich treten nicht die verwandten Taktformen auch bei langen choreïschen Folgen auf, die wir so häufig bei Aristophanes treffen? Weil Choreen nicht die Aufregung bezeichnen, welche in verschiedener Weise durch concitirte Dactylen und durch Päonen zum Ausdrucke kommt. Es gibt also in allen diesen Sachen keinen Zufall, sondern nur Gesetze. Vgl. § 33, 6.

---

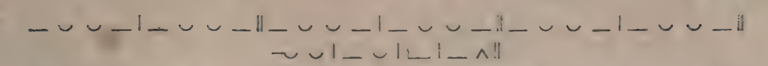
§ 29. Die Verse der Dramatiker.

Da uns bei den Dramatikern ein reicheres Material vorliegt, so können wir manche der Regeln genauer fassen, trotzdem, wie oben bemerkt, die Bildung der Verse hinter derjenigen der Perioden zurücktritt und daher etwas freier wird.

I. Die verschiedenen Sätze, aus denen ein Vers besteht, müssen gleiches Taktmass haben; nur können natürlich Takte gleicher Dauer wie Logaöden und Choreen wechseln. Vgl. § 28, 4.

II. Den stürmischsten und unruhigsten Takten der griechischen Musik, nämlich den Choriamben, Päonen, Bacchien und Dochmien, kann ein Nachspiel im logaödischen oder choreïschen Masse folgen. Jede andere Abwechselung im Taktmasse ist innerhalb des Verses aber nicht gestattet, auch nicht bei Vor- und Nachspielen.

Für den angegebenen Wechsel, der von vornherein wahrscheinlich ist durch seinen musikalischen und rhythmischen Werth, sind die Beispiele bei Aeschylus:



Μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν ὥστε χθόνα βάκτροις ἐπι-
κρούσαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ κατασχεῖν. Ag. I, δ, V. 9.

— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — ‖ –◡ ◡ | ⌊ | –◡ ◡ | — ◡ | ⌊ | — ∧ ‖

δακρυχέων ἐκ φρενός, ἃ κλαιομέναισιν μινύθει ταῖνδε δυοῖν
ἀνάσσαιν. Sept. VIII, γ, V. 8.

Aeusserlich sehen solche choriambische Verse den logaödischen wie Nr. XXXIII, § 28, ganz ähnlich. Aber ihr Ethos ist ein ganz anderes; man vergleiche den Commentar zu Ag. I, Eurh., S. 147—159; nur aus dem Studium der ganzen Compositionen kann man lernen, denn auch die Rhythmik ist kein Flickwerk, sondern ein Ganzes. Wir finden aber schon in der eben citirten Nummer einen ganz anderen Zweck des äusserlich und für blosse Metriker gleichen Masses: während nämlich in den Aeschyleïschen Stellen die furchtbarste Aufregung und Verzweiflung gemalt wird, treffen wir die springenden Logaöden (denn es sind keine Choriamben) bei Kallimachus in einer Hymne angewandt. Zudem zeigt die Silbencombination — ◡ ◡ — auf das deutlichste ihre logaödische Geltung schon in allen übrigen fortlaufenden Versmassen, worin sie vorkommt, Nr. XXX, XXXI, XXXII und XXXIV in § 28, während andererseits die echten Choriamben durch ihr Zusammentreffen mit Jonici, Soph. O. R. II, Str. β unzweifelhaft ihre Geltung als $^3/_4$-Takte documentiren. Gerade unsere Metriker, indem sie nur die äussere Form beachten, kommen dahin, sie so gut wie wegzuleugnen; da wie überall, so auch bei ihren Choriamben, die verschiedensten Sachen in dieselbe Uniform zu stecken sind, so kommen sie zu jenen wunderbaren Identificirungen, von denen ich S. 5, oben, eine Probe gegeben.

— ◡ — | — ◡ — ‖ –◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

ἀντίποιν' ὡς τίνῃς ματροφόνου δύας. Eum. II, 14.

◡ ⋮ — — ◡ | —, ◡ ‖ ◡ ◡ — ◡ | ⌊ ‖ –◡ ◡ | — ◡ | ⌊ | — ∧ ‖

δυσάγνοις φρεσίν, κόρακες ὥστε, βωμῶν ἀλέγοντες οὐδέν.
Suppl. VI, β, V. 4.

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ⏑, ‖ — — ⏑ ‖ — — ⏑, ‖
⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖

τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ' ἐνέζευξας εὑρὼν ἁμαρ-
τοῦσαν ἐν πημοσύναις; Prom. IV, Str., V. 5.

Wo Seidler und Andere dagegen Verse gefunden haben wollen, in denen Jamben u. s. w. den Dochmien vorangehen, da haben sie die gröbsten und die mannigfaltigsten Irrthümer begangen, indem sie bald die Verse falsch abtheilten, bald dort Dochmien suchten, wo keine waren u. s. w. Vgl. § 23, 1. Schon dadurch wird auch äusserlich ihr Verfahren als nichtig erwiesen, dass sie mit all ihren Manövern dennoch die Strophen nicht rein dochmisch machen können. Unmöglich aber kann das schwankende und ruhelose Metrum im Verse dem ruhigen und geregelten folgen; dies muss jeder einsehen, der überhaupt einen Begriff von dem hat, was ein Vers ist.

III. Auch bei den Dramatikern folgen die Sätze je nach ihrer Form in der für die Perioden gültigen Weise. Vgl. § 18—19 und § 28, 4, II.

IV. Die Verse bilden, wenn sie nicht aus einem einzelnen Satze bestehen, gewöhnlich eine stichische Periode aus zwei an Ausdehnung gleichen Gliedern.

Bei den $^3/_8$-Takten treten nur zwei Tetrapodien als ein Vers zusammen; bei den $^4/_8$-Takten zwei Tripodien oder zwei Tetrapodien; bei den $^5/_8$-Takten zwei Dipodien oder zwei Tripodien; bei den $^3/_4$-Takten zwei Dipodien.

Sollen längere Verse gebildet werden, so geschieht es ebenfalls mit diesen kurzen Sätzen.

Um die grosse Strenge dieser Regel, die durch die gesammte Literatur nach allen Seiten hin bewiesen wird, zu fassen, denke man sich einen Vers aus zwölf choreïschen oder logaödischen Takten bestehend. Hier kann man nie anders theilen, als wenn es Choreen sind, in drei Tetrapodien; sind es Logaöden, entweder in drei Tetrapodien, oder in vier Tripodien; jede andere Eintheilung ist unzulässig, selbst die in zwei Hexapodien, welche noch die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hätte. Dies beweist immer die

Gestalt der Sätze, ausserdem die Periodologie; nur Euripides hat Ausnahmen, z. B. Hel. II, β, V. 7:

τῷ τε συρίγγων ἀοιδὰν σεβίζοντι Πριαμίδᾳ ποτ' ἀμφὶ βουστάθ-
μους.

⏑ | — > | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,

wo die Synkopen und der kyklische Dactylus die Eintheilung in Tetrapodien,

— ⏑ | — > | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | —⏑ ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

unmöglich machen. Vgl. § 17, 2, II.

Es ist aber dieses Gesetz keine Laune, sondern im rhythmischen Wohlklange begründet. Der lange Vers wäre im höchsten Grade ermüdend, wenn er aus langen Sätzen bestände; meist soll durch ihn gerade die Eile, der Eifer und Aehnliches bezeichnet werden — denn die Sätze folgen ohne Pause auf einander —; dies kann aber nur geschehen, wenn er in kurze, leicht dahingleitende Sätze zerlegt ist. Auch für die innere Erregung, die Verzweiflung u. s. w., welche nicht selten durch solche Verse gemalt werden soll, passt das vortrefflich.

Es folge hier nun ein Verzeichniss der bei Sophokles vorkommenden gekuppelten choreïschen und logaödischen Verse. Ueber den Sinn der Formen geben § 18 und 19 Aufschluss, womit § 23 zu vergleichen. Ich entnehme die Beispiele aus Sophokles, da in den eben citirten Paragraphen bereits Aeschylus eine eingehendere Besprechung erfahren hat.

A. Choreïsche Verse aus repetirten Sätzen. Vgl. § 18, 4.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
El. IV, β, 5.

≥ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
O. C. II, β, 1.

— ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
O. C. IX, 17.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
Trach. IV, β, 2.

≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | — . ⏑ . ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
Ant. V, β, 7.

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — . ⏑ . ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
O. C. IX, 14. — Phil. V, Ep., α, 2.

≳ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — . ⏑ . ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
Aj. III, α, 4. — Ant. VI, α, 7. — O. C. VII, α, 4. — β, 5.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
O. R. I, γ, 6. — Ant. III, α, 4. — Trach. VI, 4.

— ⏑ | — > | — ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
O. R. V, 3.

B. Verse aus repetirten und formenwechselnden logaödischen Sätzen.

> ⋮ ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — > | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ Aj. VI, 11.
— ≳ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — >, ‖ ⊔ | — ⏑ | ∽ ⏑ | — ∧ ‖ Ant. V, α, 2.
≳ ⋮ — ⏑ | ∽ ⏑ | — > | — > ‖ ∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Phil. I, γ, 6.
> ⋮ ⏗ ≳ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — > | ∽ ⏑ | — > | — ∧ ‖ Phil. III, β, 4.
— > | — > | ∽ ⏑ | —, ω ‖ ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | ∽ ⏑ ‖ Trach. V, β, 1.
≳ ⋮ ⊔ | ∽ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Ant. III, β, 1.
— > | ∽ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ O. C. VI, Str. 2.
∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ ∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ O. R. VI, β, 6.
> ⋮ ∽ ⏑ | — ⏑ | — > | ⊔ ‖ — ⏑ | ∽ ⏑ | — > | — ∧ ‖ Aj. I, Ep. 4.
∽ ⏑ | — ⏑ | — > | ⊔ ‖ — > | — > | — ≳ | — ∧ ‖ O. C. VIII, 2.
∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ant. II, α, 1.
— ≳ | ∽ ⏑ (>) | — ⏑ | ⊔ ‖ — ≳ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Aj. V, 2. — O. C. VI, Str. 1. — Ant. II, α, 2. — Phil. V, α, 2.
⏑ ⏑ ⏑ | ∽ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ≳ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ O. C. I, β, 5. 8.
≳ ⋮ ⊔ | ∽ ⏑ | — ≳ | ⊔ ‖ — ≳ | ∽ ⏑ | — ≳ | — ∧ ‖ O. R. VI, α, 8. — O. C. III, α, 2. 4. — VI, Str. 3. 4. — Ant. V, α, 5. — Aehnlich Aj, V, 3.
— ≳ | — ≳ | ∽ ⏑ | — . ‖ — ≳ | — ≳ | ∽ ⏑ | — ∧ ‖ Ant. I, α, 3. — V, α, 3.
> ⋮ — > | — > | ∽ ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ∽ ⏑ | — > | — ∧ ‖ Aj. I, Ep. 5.
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ∽ ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧ ‖ Ant. VII, β, 5.

C. Verse aus einem repetirten (oder wechselnden) logaödischen Vorsatz und einem repetirten choreïschen Nachsatz.

∽ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ O. C. IX, 19.
— ≳ | — ⏑ | ∽ ⏑ | — ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ Trach. V, β, 2.

— > | — > | — > | — > ‖ — ◡ | ◡◡◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Trach. IV, β, 2.
— > | ⏖ ◡ | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Trach. VI, 5.
⏖ ◡ | ⏖ ◡ | ⏖ ◡ | ⊔ ‖ ◡◡◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ O. C. III, α, 5.

Der einzige Vers, welcher aus einem repetirten choreïschen Vorsatze und einem solchen logaödischen Nachsatze zu bestehen scheint, ist vielmehr, da Tribrachen beide Auffassungen zulassen, rein logaödisch.

≥ ⋮ ◡◡◡ | ◡◡◡ ◡ | ◡◡◡ | ⊔ ‖ ⏖ ◡ | ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. C. VIII, 3.

D. Vor- und Nachsatz springend.

◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | ⊔ | ◡◡◡ | — ∧ ‖ O. C. VII, α, 5.
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖ Ant. II, β, 3.
⏖ ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | ⊔ ‖ ⏖ ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | — ∧ ‖ El. III, α, 6.
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖ El. VII, 4. —
O. R. III, 1.
◡ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | —, ◡ ‖ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖ Ant. III, α, 6.
⏖ ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | ⊔ ‖ ⏖ ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | — ◡ ‖ Ant. I, β, 5.
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | — ◡ ‖ Ant. IV, 1.

E. Vorsatz springend, Nachsatz repetirt oder wechselnd.

◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | ◡◡◡ | ⊔ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. R. I, γ, 1.
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. R. VII, β, 7.
— O. C. VIII, 5. — Ant. II, β, 5.
◡ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | ⊔, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. R. I, γ, 7.
⊔ | ⊔ | — ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. C. IX, 15.
> ⋮ ⊔ | ⊔ | — ◡ | —, ◡ ‖ ⏖ ◡ | ⏖ ◡ | — ≥ | — ∧ ‖ O. C. VIII, 4.
≥ ⋮ — ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | —, ◡ ‖ — > | ⏖ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Ant. V, α, 1.
⏖ ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖ O. R. V, 1.
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ O. C. II, β, 2.

F. Vorsatz springend, Nachsatz fallend.

◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | ⊔ ‖ ⏖ ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Aj. II, 5.
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ El. II, Str. 5. —
IV, β, 4.
⏖ ◡ | ⊔ | ⏖ ◡ | ⊔ ‖ — > | ⏖ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ El. III, α, 2.

⩾ ⋮ ⏖ ⏑ | └ | — ⏑ | └, || ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ || O. R. I, γ, 4.
⏝ ⏑ | └ | ⏝ ⏑ | └ || ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ || Phil. V, β, 4.
⏑ ⋮ — ⏑ | └ | ⏝ ⏑ | — ⏑, || — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ || O. R. II, α, 1.

G. Vorsatz repetirt, Nachsatz springend.

Diese Verbindungen sind entweder die Vorderglieder der Perioden, oder es folgt eine repetirte Hexapodie als Nachspiel, die hinreichend abschliesst, zugleich aber der Periode den lebendigen Charakter nicht raubt. Man vergleiche die Stellen!

> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⩾ || └ | └ | — ⏑ | — ∧ || El. II, Str. 7. 8.
⩾ ⋮ — ⏑ | — ⩾ | — ⏑ | └ || — ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ || Phil. II, 1. — V, Ep. α, 1.

H. Vorsatz repetirt oder wechselnd, Nachsatz fallend.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
Aj. IV, α, 7.

— > | — > | ⏝ ⏑ | — . ⏑ . || — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
O. R. II, α, 2.

> ⋮ — ⏑ | — > | ⏝ ⏑ | — ⏑ || — ⩾ | ⏝ ⏑ | └ | — ∧ ||
Phil. III, β, 6.

⏑ ⋮ └ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | — >, || ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
Ant. III, β, 4.

⩾ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ || — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
Trach. V, α, 8.

⏑ ⋮ └ | ⏝ ⏑ | ⏝ ⏑ | —, ⏑ || — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
Aj. II, 7.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ || — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
El. V, Ep. 2. — Ant. III, α, 7.

— > | ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ || — > | ⏝ ⏑ | └ | — ∧ ||
O. R. VI, α, 2. — Phil. V, α, 3

— ⏑ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | └, || ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
O. C. I, α, 8.

⏑ ⋮ └ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ || ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
O. C. I, α, 10.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | └ || ⏝ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ||
O. C. IX, 18.

≥ ⋮ ⏗ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ ‖ — ⏑ |–⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧‖
O. C. III, α, 3.

> ⋮ — > | –⏑ ⏑ | — > | ⏗, ‖ — ≥ |–⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧‖
Phil. I, γ, 4.

–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏗ ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ʻ| — ∧‖
O. C. IX, 20.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⏗, ‖ — > |–⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧‖
Ant. I, α, 4.

I. Der erste Satz scheint fallend, der zweite von verschiedener Form. Vgl. § 19, 2, III. 3. — In dem einzigen Falle, wo der Nachsatz springend ist (Ant. III, β, 3) schliesst er aber nicht die Periode, sondern ist seinerseits Vordersatz zu einer fallenden Tetrapodie, womit die Periode endet. Vgl. unter G.

–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | ⏗, ‖ –⏑ ⏑ | ⏗ | –⏑ ⏑ | — ∧‖ Ant. III, β, 3.
–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — . ⏑ ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧‖ Ant. V, α, 6.
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | ⏗, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧‖ El. V, Ep. 2.
> ⋮ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⏗ | ⏗, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧‖ O. R. I, γ, 5.
> ⋮ –⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | ⏗ ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧‖ Ant. IV, 5.
⏑ ⋮ –⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | —, ⏑ ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧‖ Ant. IV, 2.

K. Verse mit gedehnten Sätzen. Vgl. § 18, 7. § 19, 2, IV.

> ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏗ | ⏗ | — . ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧‖
Trach. V, α, 8.

≥ ⋮ ⏗ | ⏗ | ⏗ | ⏗ ‖ — ⏑ | — ⏑ |–⏑ ⏑ | — ∧‖
Ant. VII, β, 1.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ ⌈–⏑ ⏑ | ⏗ ‖ –⏑ ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧‖
O. R. IV, α, 6.

> ⋮ — ⏑ | ⏗ |–⏑ ⏑ | ⏗, ‖ –⏑ ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧‖
Ant. IV, 3.

> ⋮ ⏕ ⏑ | ⏗ | ⏗ | —, ⏑ ‖ ⏕ ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧‖
El. II, Ep. 1. 3. 4. 6. — Trach. V, α, 7.

Was die aus mehr als zwei Sätzen bestehenden Verse betrifft, so mögen hier die Beispiele aus Aeschylus und Sophokles zusammengestellt werden. Man kann kurz die Formeln angeben, indem man mit 2 die Dipodie, mit 3 die Tripodie,

mit 4 die Tetrapodie bezeichnet, so dass z. B. log. 3 die logaödische Tripodie bedeutet. — do. bedeutet „Dochmius“. Es kommen vor:

1) Längere dochmische Verse.

do + do + do + do.

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — > |
— ∧ ‖ Prom. IV, Prood., V. 9.

do + do + do + do + do + do.

⏑ ⋮ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ |
—, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖ Cho. II, 5 (kritisch unsicher).

> ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | — > . ‖ ⏑ ⏑ — ≥ | — . > . ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — > . ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ |
— . ≥ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — > . ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖ Sept. V, β, 1.

Häufig sind Verse aus drei Dochmien.

2) Längere bacchische Verse.

ba. 2 + 2 + 2 + **log.** 3.

⏑ ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — . ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — . ⏑ . ‖ — — ⏑ | — — . ⏑ . ‖
⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ Prom. IV, Str., V. 5.

3) **choriamb.** 2 + 2 + 2 + **log.** 4.

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ —, ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖
—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. I, δ, 9.

4) Längere logaödische Verse.

log. 3 + 3 + 3.

—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔, ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ . ‖ — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ Ag. VII, α, V. 1.

(Dass nicht an Dochmien zu denken sei, zeigt die Composition des ganzen Gesanges.)

—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ . ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Suppl. V, β,
V. 1. — O. C. VIII, 1.

An der Sophokleïschen Stelle mit regelmässigen Diäresen.

log. 4 + 4 + 4.

— ⏑ | — ⏑ | ⊔ | —, ω ‖ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ ‖ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ |
— ⏑ ‖ Prom. I, β, V. 7.

log. 4 + 4 + 4 + 4.

> ⋮ — ∪ | └ | ∽ ∪ | —, ∪ ‖ — ∪ | └ | ∽ ∪ | —, ∪ ‖ — ∪ | └ | ∽ ∪ |
└, ‖ ∽ ∪ | — ∪ | └ | — ∧ Prom. I, α, V. 1.

5) Choreen werden nicht zu längeren Versen, als zu 12-taktigen ausgedehnt (**chor.** 4 + 4 + 4). Solche Verse kommen vor: Ag. II, γ, V. 1. 4. — Eum. III, δ, V. 1. — Aj. V. — Ein logaödischer Vers desselben Baues steht Trach. I, β.

6) Im geraden Taktmasse kommt nur die Verbindung **dor.** 2 + 2 + 2 vor, Aj. I, Str., V. 5 und anderswo.

V. Ehe wir die weiteren Regeln vorführen, knüpfen wir an diese Aufzählungen einige allgemeine Beobachtungen, die geeignet sind, einen klareren Begriff vom Wesen des Verses zu geben. Da die übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe vorkommenden Theilungen und Einschnitte oben angegeben sind, in den mehrgliedrigen Versen auch die in einer der Strophen vorkommende Cäsur u. s. w. durch einen Punkt, so sehen wir leicht, dass dort, wo die Sätze mit einem synkopirten Takte endigen, dieser am gewöhnlichsten mitten in ein Wort fällt. Diese Erscheinung ist auf den ersten Blick auffällig; man findet Verse wie Suppl. V, Gstr. β, V. 1:

καὶ γεραροὶ δὲ πρεσ | βυτοδόκοι γεμόν | των θυμέλαι, φλεγόντων

anfänglich ziemlich abnorm; mindestens widersprechen sie dem modernen Usus. In der That aber ist dies häufige Vorkommen ausserordentlich lehrreich nach verschiedenen Seiten hin. Wir erkennen daraus erstens, dass in der That keine emmetrischen Pausen in der Mitte der Verse gemacht wurden: denn wie durften diese so oft mitten in die Wörter fallen? Sodann gewinnen wir einen neuen Beweis für die Uebereinstimmung der metrischen Erscheinungen mit dem Zwecke der einzelnen Rhythmen. Ist nämlich der Zweck eines langen repetirt stichischen Verses der oben angegebene, so kann nichts passender sein, als dies Anfangen der Sätze mitten in den Wörtern, welches die grösste Eile u. s. w. malt.

VI. Repetirt stichische Verse werden nur aus den $^3/_8$-Takten, dann aus Bacchien, Jonici, Choriamben,

Dochmien und dorischen Sätzen gebildet, nicht aus echten Dactylen, Spondeen und Päonen.

Auch diese Erscheinungen sind im höchsten Grade natürlich. Echte Dactylen und Spondeen sind zu ruhig und gemessen, als dass lange Verse aus ihnen gebildet werden könnten; vielmehr erfordern sie je nach dem ersten oder zweiten Satze durchaus eine Pause, welche durch den Versschluss geboten ist. Die Päonen haben nicht genug Beweglichkeit und Leben, stellen zu wenig eine kraftvolle Erregung und Leidenschaft, sondern mehr das unbestimmte „Schwimmen in Gefühlen" dar, als dass sie zu solchem Versbaue neigten.

VII. Ausserdem haben die Verse nicht selten mesodischen Bau; dagegen ist antithetischer und palinodischer Versbau bei den Dramatikern nicht nachweisbar.

Der Grund hierfür ist höchst einfach: palinodische und auch antithetische Perioden erfordern, um deutlich zu sein, die trennende Pause, wodurch sie mindestens in zwei gleiche Hälften getheilt werden. Verse aus drei gleich langen Sätzen könnten zwar auch als mesodisch aufgefasst werden, doch legt hiergegen fast immer die Periodologie der ganzen Strophe ein Veto ein, ferner die metrische Gestalt der Sätze; auch ist eine solche Geltung an sich wenig wahrscheinlich. Nur wo drei dorische Dipodien einen Vers ausmachen, sind sie als mesodische Periode zu fassen, Aj. I, Str., V. 5, wo die Periodologie dieses unzweifelhaft zeigt. Der Grund hierfür ist ein historischer. In der älteren Literatur stehen die Verse noch mehr im Vordergrunde als Perioden für sich; noch bei Pindar sind grosse Perioden, die sich durch viele Verse erstrecken, selten; und die dorischen Weisen, als nächst den Dactylen das allerconservativste Mass, haben diese Eigenthümlichkeit bewahrt; bei ihnen kommen keine repetirt stichischen Verse vor. — In den anderen Fällen hat der Mittelsatz eine andere Ausdehnung als der Vor- und der Nachsatz.

Ich stelle im Folgenden die Beispiele aus Aeschylus und Sophokles zusammen; über Aristophanes ist § 20, 2 nachzusehen. Ueber den Amphidochmius ist zu vergleichen Eurh. § 18, 9; über den „antithetischen Dochmius" ib. § 18, 10. Der letztere macht keine Ausnahme von obiger Regel: denn eigentlich ist er, wie der Amphidochmius, ein Einzelsatz.

1) Amphidochmius.

◡ ⋮ — — ◡ | — ◡ | — ◡ — ‖ Eum. I, β, V. 1.

◡ ⋮ ◡ ◡ — > | ∟ | — ◡ — ‖ Sept. IV, γ, V. 4.

2) Antithetischer Dochmius.

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ ‖ — ≳ | — — ∧ ‖ Sept. IV, γ, V. 3.

3) dact. 3 + 2 + 3.

— ◡◡ | — ◡ ◡ | ⊔ ‖ — ◡ ◡ | ⊔ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ ‖ Suppl. I, γ, V. 5.

4) dor. 2 + 3 + 2.

∟ ◡ | — ≥ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ ∟ ◡ | — ⊼ ‖ Prom. III, α, V. 5.
— V, Str., V. 3.

5) log. 3 + 2 + 3.

— > | ∽ ◡ | ⊔ ‖ ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∸ ◡ | — ∧ ‖ Phil. III, β, V. 5.

— > | ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∟ | — ∧ ‖ O. C. III, β, V. 1.

6) log. 3 + 4 + 3.

— > | ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∟ | ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡̀ | ⊔ | — ∧ ‖ O. C. I, β, V. 1. — III, β, V. 2.

7) log. 4 + 3 + 4.

— ◡ | — > | — ◡ | — > ‖ ∽ ◡ | ∽ ◡ | — ≷ ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
O. R. V, 6.

8) log. oder chor. 4 + 2 + 4.

> ⋮ — ◡ | ∟ | — ◡ | ∟ ‖ — ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
Pers. II, α, V. 2.

◡◡◡ | ◡◡◡ | ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
Aj. VII, α, V. 1.

— ◡ | — ≷ | ∽ ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | ∟ ‖ — > | — > | ∽ ◡ | — ∧ ‖
Aj. VII, α, V. 2.

◡ ⋮ — ◡ | ∟ | — ◡ | ∟ ‖ — ◡ | ∟ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
O. R. III, 3.

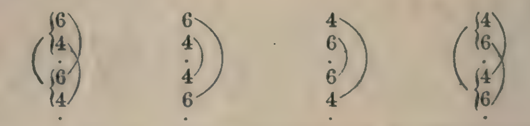
◡ ⋮ — ◡ | ∟ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — ≷ ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
O. R. IV, α, V. 1.

∟ | ∟ | ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∽ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
O. C. III, β, V. 8.

∽ ◡ | ∟ | ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | ∟ ‖ ∽ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ =
Phil. V, γ, V. 15.

VIII. Selten werden Verse aus zwei Gliedern gebildet, die keine gleiche Ausdehnung haben, folglich keine eurhythmische Periode bilden. Dann treten immer mehrere (gewöhnlich zwei) solcher Verse zu einer grösseren Periode zusammen, in der die Gegensätze ausgesöhnt werden.

So würde chor. 6 + 4 zwar durch Wohllaut befriedigen; aber da die Sätze keine gleiche Ausdehnung haben, so können sie auch nicht einander vollkommen entsprechenden orchestischen Bewegungen zur Basis dienen; eben so wenig würde chor. 4 + 6 diesen Zweck erfüllen. In den grösseren Perioden aber lässt sich leicht das Gleichmass herstellen:



Aber Willkühr darf dennoch nicht im einzelnen Verse herrschen; es entscheiden, wie eben erwähnt, in seinem Baue auch hier bestimmte Wohllautsgesetze, welche je nach den Taktarten ganz verschiedene Kuppelungen zulassen, andere ausschliessen.

Da bei den Dactylen und dorischen Weisen die Tripodie und die Tetrapodie gleiche Berechtigung haben, indem weder in der Melodie, noch im Rhythmus dipodische Gliederung eingeführt ist, so sind bei beiden Verse sowohl aus 4 + 3 als aus 3 + 4 zulässig. Ein Unterschied tritt aber sogleich bei der Pentapodie und bei der Dipodie hervor. Jene ist bei Dactylen zu klanglos wegen der zu oftmaligen Wiederholung derselben (oder ganz verwandter) Taktformen; die letztere aber ist zu unbedeutend und ist überhaupt in ganz rein dactylischen Weisen, wie die Dramatiker sie ausgebildet haben, gar nicht zulässig. Es gibt also keine Verse von der Bildung: dact. 2 + 3, dact. 2 + 4, dact. 3 + 2 u. s. w., sondern nur die oben angegebenen beiden Verbindungen. Rechnet man dazu, dass auch dact. 2 + 2 und dact. 5 + 5 nicht gestattet sind, und dass dagegen dact. 3 + 3 und 4 + 4 gebräuchlich sind, so findet man, dass bei diesem Masse elf verschiedene zweisätzige Kuppelungen ausgeschlossen, vier dagegen gestattet sind.

Aber bei dorischen Weisen ist die Pentapodie vielmehr

eine Aussöhnung der beiden Hauptelemente und die Dipodie ein vollkommen gleichberechtigter Satz: folglich können hier auch diese zu ungleichen Kuppelungen benutzt werden, und es werden, mindestens bei Pindar, ziemlich alle 15 Kuppelungen angewandt.

Bei Choreen ist die dipodische Gliederung streng durchgeführt; die Tripodie und Pentapodie kommen, nach § 21, nur unter besonderen Verhältnissen vor; und sie werden nie zu Kuppelungen angewandt. Auch die Dipodie hat nach § 20 nur eine ausnahmsweise Verwendung. So bleiben keine ungleichen Kuppelungen nach als chor. 6 + 4 und chor. 4 + 6, von denen die zweite am seltensten angewandt wird.

Die Logaöden beginnen, wie wir § 23 gesehen haben, bei den Dramatikern einer strengen dipodischen Gliederung unterworfen zu werden, in der Weise freilich, dass auch die Tripodien und Pentapodien noch ihr Bürgerrecht bewahren. Aber sie dürfen nicht mehr als Nachglieder zu dipodisch zerlegbaren Vorgliedern auftreten. Nun klebt auch meistens der Hexapodie noch (im melodischen Satze) eine gewisse Zweitheiligkeit an, wie aus ihrer Entstehung aus zwei zusammengefassten dactylischen Tripodien sich erklärt und durch die halbirten Formen (§ 18, 9. § 16, 4) oft sehr deutlich ist. Sie wird deshalb weder zu gleichen, noch zu ungleichen Kuppelungen verwandt. Dasselbe ist der Fall bei der Dipodie wegen ihrer zu geringen Ausdehnung und Mangel an Selbständigkeit, der sie fast nur als Mittelspiel u. dgl. anwendbar erscheinen lässt. Da nun die Pentapodie nach (IV) nicht eine stichische Versperiode bilden kann, so ist folgendes Verhältniss der Kuppelungen bei den Logaöden:

gestattet:

3 + 3. — 4 + 4. — 3 + 4. — 5 + 4.

nicht gestattet:

2 + 2. — 5 + 5. — 6 + 6. — 2 + 3. — 2 + 4. — 2 + 5. — 2 + 6. — 3 + 2. — 3 + 5. — 3 + 6. — 4 + 2. — 4 + 3. — 4 + 5. — 4 + 6. — 5 + 2. — 5 + 3. — 5 + 6. — 6 + 2. — 6 + 3. — 6 + 4. — 6 + 5.

Bei den übrigen Taktarten kommen gar keine ungleichen Kuppelungen vor. Sämmtliche Beispiele für letztere sind bei den grossen Dramatikern:

dor. 2 + 3. Aj. I, Str., V. 8. 9.
dact. 4 + 3. Ag. IV, β, V. 2. — Pers. VI, β, V. 1. 3. — Ep., V. 1. 3. 5. — Ran. XV, 5. 7.
dact. 3 + 4. Ag. IV, β, V. 3. — Suppl. I, α, V. 2. 4.
chor. 6 + 4. Ag. I, γ, V. 4. — β, V. 1. 4. — Eum. VI, α, V. 1. 2.
chor. 4 + 6. Ag. I, γ, V. 5.
log. 3 + 4. Prom. III, β, V. 1. 6. — Ant. VI, α, V. 3. 5.
log. 5 + 4. Phil. III. α, V. 3. 4.

IX. Eigenthümlich ist die Stellung der in den Perioden der Strophen nicht correspondirenden Glieder. Sie sind auch im Verse keinen strengen Regeln der Stellung unterworfen. Es kann demgemäss auch die Tripodie und die Pentapodie, wenn sie Vorspiel, Mittelspiel oder Nachspiel ist, beliebig mit anderen Sätzen zu einem Verse gekuppelt werden.

Diese Regel, weit davon entfernt, die oben gegebenen strengen Principien zu lockern und aufzuheben, zeigt nur in überzeugender Weise, wie richtig durch jene Perioden die Gliederung der antiken Compositionen gefunden ist. Wir geben hier die sämmtlichen Stellen bei Aeschylus und Sophokles; Aristophanes hat keine Belege, da dort, wo ein Mittelspiel u. dgl. gekuppelt ist (z. B. Nub. I, 2) dennoch die in den vorigen Nummern gegebenen Gesetze nicht überschritten werden. — Die Fälle, wo das Nachglied ein anderes Taktmass hat, sind schon unter (II) erledigt. Bei Aeschylus und Sophokles führe ich auch die nach anderen Gesetzen gestatteten ungleichen Kuppelungen an.

log. 6 προῳδ. + 4 + 4 + 4 + 4. El. I, α, 1.
log. 3 + 5 μεσῳδ. Phil. I, β, 7.
chor. 6 μεσῳδ. + 4. Eum. IV, α, 4.
chor. 6 + 4 μεσῳδ. Sept. III, α, 1. — Pers. I, ε, 2.
chor. 4 + 6 μεσῳδ. Ag. III, α, 2. — Cho. V, α, 1.
chor. 4 + 4 + 5 μεσῳδ. Ag. III, δ, 1.
chor. 6 + 4 ἐπῳδ. Cho. IV, γ, 2.
chor. 6 + log. 6 ἐπῳδ. Pers. I, ε, 3.
ion. 2 + 3 ἐπῳδ. Pers. I, α, 5. — γ, 4.

X. Uebrigens ist zu bemerken, dass je nach der Grösse der Takte und der Ausdehnung der Sätze bei den Dramatikern im Allgemeinen die Verse construirt werden. So werden bei den Logaöden die Tripodien und Tetrapodien meist gekuppelt, und die Pentapodien und Hexapodien bilden selbständige Verse. Bei den Choreen ist es ebenso, nur dass die Tripodie nur in besonderen Fällen, und dann einzeln vorkommt. Bei den Dactylen werden die Tripodien fast immer gekuppelt; die Tetrapodien stehen häufiger als Einzelverse, mindestens bei den concitirten Dactylen, wo sie lange repetirt stichische Perioden zu bilden pflegen. Ueberhaupt haben diese letzteren gern kleine Verse.

---

§ 30. Die Pindarischen Verse.

Das Verhältniss der Pindarischen Verse zu denen der Dramatiker ist schon § 27, 3 im Allgemeinen angegeben worden, so dass wir sogleich die bei dem grossen Lyriker herrschenden Gesetze vorführen können. Sie unterscheiden sich durch ihre geringere Strenge auf den ersten Blick. Aber genau betrachtet, schwindet doch die grössere Freiheit im Bau der Verse auf ein Minimum zusammen. Bedenken wir nämlich, dass Pindars Logaöden noch nicht in durchgreifender Weise dipodische Gliederung haben, sondern gleich den dorischen Weisen, deren Umbildung in den $^3/_8$-Takt sie sind, aus zwei- und dreitaktigen Elementen bestehen, so muss auch dieselbe Freiheit für die Bildung von Versen aus Sätzen verschiedener Ausdehnung bei ihnen herrschen, als bei den dorischen Weisen.

I. In keinem Verse herrscht bei Pindar verschiedenes Taktmass. — Dazu wäre Ol. II und Pyth. V Gelegenheit gewesen. Vgl. § 29, I. II.

II. Zweimal kommen bei Pindar Verse vor, welche aus zwei kleinen stichischen Perioden bestehen; übrigens darf kein Vers Theile zu verschiedenen Perioden in den Strophen enthalten. Vgl. Eurh. § 13, 1—3.

Die Verse sind: log. 4 + 4 + 3 + 3 Pyth. II.
dor. 2 + 2 + 3 + 3 Ol. VII.

III. Die Verse haben am häufigsten stichischen oder mesodischen Bau; der repetirt stichische, der antithetische, palinodische Bau u. s. w. sind ausgeschlossen.

Die logaödischen und dorischen Perioden werden nur aus Dipodien, Tripodien und Tetrapodien gebildet; die Pentapodie kann höchstens als Mittelsatz, die Hexapodie aber gar nicht als constituirendes Glied der Versperiode vorkommen.

Man vergleiche § 29, IV. VI. VII.

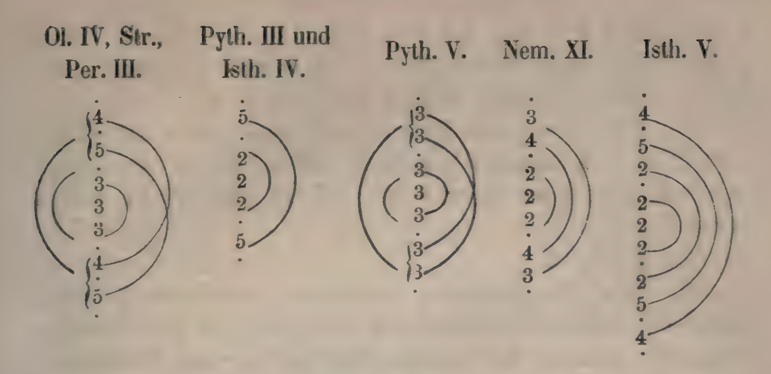
Da logaödische und dorische Verse bis zu 12 und 13 Takten Takten vorkommen (Nem. I, 7. — II, 4. — Isthm. III, Ep. 6. — VI, 5), so war genug Gelegenheit, die obigen Gesetze zu übertreten. Es hätte gebildet werden können:

log. 5 + 5, log. 5 + 2 + 5, log. 6 + 6, log. 2 + 3 + 3 + 2,

log. 3 + 2 + 3 + 2 u. s. w., ferner dor. 5 + 5, dor. 3 + 4 + 4 + 3,

dor. 2 + 4 + 2 + 4, dor. 5 + 3 + 5 u. s. w. Aber es kommen eben solche Bildungen nicht vor.

Es kommen öfter Verse aus drei Sätzen gleicher Ausdehnung vor, z. B. log. 3 + 3 + 3 Ol. IV, Str. 1. 7. — IX, Ep. 8. — log. 2 + 2 + 2 Ol. IX, Str. 10. — log. 4 + 4 + 4 Nem. II, 4. — dor. 2 + 2 + 2 sehr häufig. — dor. 3 + 3 + 3 Isth. VII, 9. Aber an mehreren Stellen haben diese Verbindungen ganz unzweifelhaft mesodische Gruppirung, wo sie nämlich die drei Mittelglieder einer grösseren mesodischen oder mesodisch-antithetischen Periode bilden. Man vergleiche:



In der Stelle Isthm. VII, 9 dagegen ist die letzte Tripodie das Mittelspiel zu einer grösseren Periode. An den anderen Stellen, wo die Verse aus drei gleichen Sätzen für sich eine Periode in der Strophe bilden, wären beide Anschauungen möglich, als a + a + a oder als a + a + a; die letztere aber hat die höchste Wahrscheinlichkeit für sich, weil repetirte Perioden, sehr selten deutlich erkennbar bei Pindar, in der Oekonomie seiner Strophen nicht recht am Platze sind und Pindar überhaupt repetirte Perioden nicht liebt.

Deutlich mesodische Versperioden sind häufig:

log. 4 + 2 + 4. Ol. I.
log. 2 + 3 + 2. Pyth. III. — Nem. VI.
log. 4 + 3 + 4. Nem. VII.—X.
dor. 3 + 2 + 3. Ol. VI. — VII. — Pyth. IV. — Pros. II.
dor. 3 + 4 + 3. Pyth. I.
dor. 2 + 5 + 2. Pyth. IV. — Isthm. II.
dor. 2 + 3 + 2. Pyth. IV (mit Nachspiel). Isthm. I und V (ebenso).
dor. 4 + 2 + 4. Nem. VIII.

IV. Was die Bildung der Verse aus ungleichen Sätzen betrifft, so ist hier dieselbe Freiheit der Bewegung bei den Logaöden, als sonst bei den dorischen Weisen, aus oben schon erwähnten Gründen. Vgl. § 29, VIII. Die Extreme werden aber sorgfältig vermieden. Bei den Logaöden ist die Hexapodie auch in dieser Weise nicht verwendbar: es gibt keine Verse wie log. 6 + 2, log. 6 + 3, log. 6 + 4, log. 6 + 5, log.

6 + 6, log. 2 + 6, log. 2 + 6 + 3 u. dgl. m. Auch die Pentapodie wird bei Logaöden nicht mit der Dipodie gekuppelt, wohl aber in dorischen Weisen, Pyth. I. IX; Nem. X. XI.

V. Als Vorspiele, Mittel- und Nachspiele der Strophen-Perioden können dagegen die verschiedenen Sätze eben so frei gestellt werden, als in der dramatischen Lyrik.

Vgl. § 29, IX.

VI. Was die Stellung der Sätze im Verse je nach ihrem rhythmischen Charakter anbetrifft, so kann wenigstens die fallende Tetrapodie, Pentapodie und Hexapodie keinen Vers beginnen. Springende Sätze können ihn zwar schliessen, doch mit starken Einschränkungen. Vgl. § 22, 4. Es hängt übrigens aufs Engste mit dem ganzen Wesen der Pindarischen Poesie zusammen, dass die Verse im Allgemeinen keinen sehr deutlichen Abschluss haben. Hätte eine mangelhafte und willkührliche Theorie ihn gefunden vermöge selbstgeschaffener Freiheiten, die der antiken Poesie fremd waren, so wäre Grund, sich zu wundern und das Resultat mit Misstrauen zu betrachten. Denn derjenige Dichter, bei dem repetirte Perioden, in denen immer den Versen eine grosse Selbständigkeit bleibt, so selten sind; bei dem die Verkettung der Verse zu mesodischen, antithetischen und ähnlichen Perioden eine so innige ist; bei dem der Sinn nicht einmal merklich mit den Strophen-Perioden, ja oft mit den Strophen selbst nicht schliesst: dieser Dichter sollte die Verse durch so deutliche Schlüsse durchgängig markirt und folglich isolirt haben? Nichts wäre weniger zu erwarten, als das. Unsere rhythmische Theorie aber, aus den Alten selbst geschöpft, treibt uns überall durch ihre unerschütterlichen Consequenzen dahin, eine Gliederung der Dichtungen zu constatiren, die mit ihrem Inhalte stimmt.

Viertes Buch.

Die Perioden.

---

§ 31. Die Formen der Perioden.

1. Die Hauptaufgabe des ersten Bandes der Kunstformen war, die Formen der rhythmischen Perioden zu entwickeln und die äussere, mathematische Gesetzlichkeit, welche in denselben herrscht, darzulegen. Speciell sind diesem Zwecke gewidmet § 8—15 der „Eurhythmie“. Der „Leitfaden“ enthält in § 34—36 einen kurzen Auszug hieraus nebst neuen erläuternden Beispielen. § 37 daselbst aber hat einen ganz anderen Inhalt als § 15 der Eurhythmie, der eine ähnliche Ueberschrift trägt; er ist eine wesentliche Erweiterung der Lehre von den Perioden. Indem ich nun die Leser auf jene Abschnitte verweise, wird es möglich, hier einen Schritt weiter zu gehen und von anderen Seiten aus in das Wesen der rhythmischen Perioden einzudringen.

Die Gesetze, welche in der Eurhythmie für die Gruppirung der die rhythmische Periode bildenden Sätze aufgestellt sind, werden wohl für immer als das Fundament der Lehre von den Perioden betrachtet werden müssen; der vorliegende Band liefert bereits den Beweis, dass sie nicht blos bei Pindar und Aeschylus, sondern auch bei Sophokles und Aristophanes streng durchführbar sind.

Nun aber liegt zwischen den rhythmischen Sätzen und Perioden noch eine andere Grösse, nämlich die Verse. Wir haben im vorigen Buche in möglichster Kürze nachgewiesen, dass auch diese, unbeschadet der strengen Gesetzlichkeit der Sätze und Perioden, bestimmten und zuverlässigen Regeln in ihrem Baue unterworfen sind, an welche man bisher kaum zu denken wagte. Es wäre ein Leichtes, nachzuweisen, wie gänzlich sinnlose Formen von Versen von modernen Forschern, sowohl denen, welche auf dem metrischen oder Hermannschen, als auch denen, welche auf dem rhythmischen oder Rossbach-Westphalschen Standpunkte stehen, angenommen worden sind, ja, wie man eigentlich in beiden Schulen gar nicht einmal bis zum Begriffe des Verses vorgedrungen ist. Auch nach dem in der Eurhythmie aufgestellten Systeme könnte es scheinen, als bildeten die Verse in den Perioden Abtheilungen, die an und für sich keiner strengen Gliederung bedurften, sondern sich nur den Perioden anzupassen hätten. So wurde Eurh. § 14 der Pausensatz innerhalb der Perioden verhandelt ohne Rücksicht auf das Verhältniss derjenigen Sätze zu einander, die durch sie zu einem einzigen Verse zusammengefasst wurden. Man verstehe mich nun nicht falsch. Jene Regeln über den Pausensatz werden durchaus, im Ganzen wie in allem Einzelnen aufrecht erhalten; aber wir haben es jetzt erreicht, dass man auch die Verse als rhythmisch wohl gegliederte Grössen anerkennen muss. Sie bilden deutliche und wohlabgeschlossene Partien der rhythmischen und musikalischen Composition, ja sie sind zum grossen Theil die Fundamente, auf denen die Perioden, die Strophen, ja die ganzen Gesänge errichtet sind. Die eigentlichen Stammformen der Verse sind doch die rein periodischen; sie bilden wirkliche stichische und mesodische Perioden. Wo sie dieses aber nicht thun, wo sie aus ungleichen Gliedern zusammengesetzt sind, wie wir deren verschiedene im vorigen Buche kennen lernten, da haben sie doch durchgängig in sich einen schönen rhythmischen und musikalischen Abschluss, nur dass dieser für die kunstmässig ausgebildete Orchesis nicht genügte, so dass hier allerdings nothwendiger wie in der musikalischen Prägung die letzte und befriedigende Auflösung in dem ganzen Bau der Periode gesucht werden musste.

Die Regeln in der Eurhythmie also trafen noch nicht das innere Wesen der Perioden. Aber auch, nachdem wir die Grup-

pirung der Sätze im Vers und in der Periode kennen gelernt und nachdem der Bau des Verses besprochen ist, kann ein volles Verständniss der Perioden noch nicht eröffnet werden. Wir sind der Sache formell näher und näher gekommen; aber erst derjenige wird in den Sinn der Formen eindringen, der sowohl die gegebenen Lehrsätze vollkommen beherrscht, als auch die antiken Dichtungen sorgfältig von diesem Standpunkte aus studirt hat. Und der Zukunft bleibt es vorbehalten, die Perioden in ihrer Zusammensetzung aus wohlgebildeten Versen darzustellen. Da wird dann die Lehre vom Pausensatze selbstverständlich in den Hintergrund treten und nur nebenbei als Mittel der Prüfung an die Hand zu geben sein. Bis jetzt aber mussten wir dieser Darstellungsart, die nicht nur viel tiefer in die Organisation der Compositionen blicken lässt, sondern auch in die historische Entwickelung derselben einen Blick eröffnet, fern bleiben: denn Satz und Periode, das sind die beiden Angelpunkte, um die sich Alles dreht, durch die allein auch zu einer richtigen Constituirung der Verse zu gelangen war. Suchen wir nun aber wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der musikalischen Gruppirung in den Perioden, wie sie vom rhythmischen Satze nur mittelbar, unmittelbar aber vom Verse ausgeht!

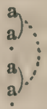
2. Nehmen wir die Strophe aus dem kleinen Asclepiadeus, wie wir sie bei Horaz finden, z. B. carm. III, 30. Der erste Vers,

Exegi monumentum aere perennius

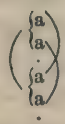
_ > | -◡ ◡ | ∟ ‖ -◡ ◡ | _ ◡ | _ ∧ ‖ 3) 3

bildet an und für sich eine vollständige rhythmische, und zwar stichische Periode. Wir nehmen mit Recht an, dass der erste Satz, Exegi monument' eine steigende Tonreihe habe. Daher setzt er mit einem schweren und gewichtigen Takte, der von Horaz nicht ganz zwecklos mit langen Silben gebaut ist (_ >) an, worauf dann ein lebhafter Takt (-◡ ◡ = log. C) folgt, der zu der starken und steigenden letzten Note (∟, = log. G) überleitet. Der Nachsatz aber hat den lebhaften Takt im Anfang, um ruhig (_ ◡ = log. F) zur gesenkten Schlussnote (∟ oder _ ∧, wie wir wissen, auch mit fallender Tendenz) überzuleiten. Ein so regelmässiger Bau musste in einem fortlaufend gebrauchten Verse erwartet wer-

den. § 9 gibt über den Charakter der einzelnen Takte Aufschluss. Die primitivste Melodie von der Welt ist nun fertig. Wie aber, wenn sich sogleich ein zweiter Vers von ganz demselben Baue anschlösse? Der erste könnte dann etwa nicht im Grundtone schliessen; dem zweiten würde eine etwas andere Tonreihe und ein Abschluss im Grundtone gegeben. Nun erschienen also beide Verse als Ein Ganzes: die beiden primitiven Perioden wären zu einer einzigen verschmolzen, und diese Entwickelung, ja auch dieser durchaus bewahrte Werth der Formen liesse sich bezeichnen durch



Eine ganz andere Auffassung, als wir in den Schemen haben, wo wir

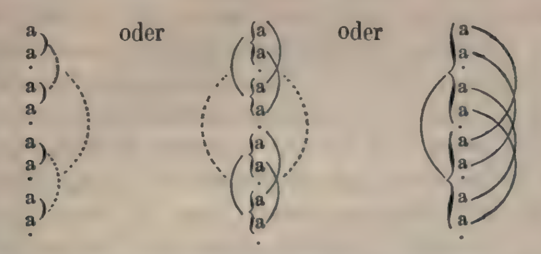


schreiben, keineswegs die Responsion des Vorsatzes und Nachsatzes im Verse angeben und vielmehr andeuten, dass die Verse, unter dem allgemeinen Namen „Gruppen" mitbegriffen (vgl. Eurh. § 8, 5) sich als Ganze derartig entsprechen, dass je der erste Satz des einen dem ersten Satze des andern, und ebenso die zweiten Sätze sich entsprechen. Welche Auffassung ist nun die richtige? Beide, so verschieden sie erscheinen, sind gleich recht und, weit entfernt davon, sich gegenseitig auszuschliessen, bestätigen und erläutern sie einander. Nur wählen wir auch hinfort die letztere Bezeichnung der grösseren Einfachheit halber. Was aber durch beide zusammen angedeutet ist, lautet:

Im Verse entsprechen sich die Sätze und bilden so eine primitive Periode; diese Periode wiederholt sich, und so entsprechen sich beide Verse, und zwar innerhalb derselben die Vorglieder wie die Nachglieder als Vorder- und Hinterglieder der grösseren Periode.

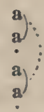
Wir hätten eine Periode aus vier Sätzen oder zwei Versen. Auch diese kann wiederholt werden, und wieder schreibt man mit

völlig gleichem Rechte, je nachdem man das Eine oder das Andere mehr hervorheben will:

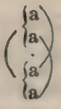


Dies ist die erwähnte vierzeilige Strophe des Horaz und ohne Zweifel schon der griechischen Lyrik.

3. Nun ist nicht zu leugnen, dass diese Gruppirungsarten auch musikalisch und rhythmisch von etwas verschiedenem Werthe sein können. Die Form



würde bedeuten, dass der erste Vers eine wesentlich in sich abgeschlossene Tonfolge habe, ebenso der zweite, der aber im Ganzen mehr eine fallende Tendenz habe, welche den passenden Abschluss zum ersten zu bringen vermöge. Anders wäre es mit der Form



wenn wir diese von der ersten unterscheiden wollten. Sie würde besagen, dass der zweite Vers wenig mehr als eine Repetition des ersten sei, dass aber seine beiden Theile streng den beiden Theilen von jenem entsprächen.

Wir bemerken beide Arten des Baues der Perioden nicht selten deutlich ausgeprägt in der chorischen Literatur. So ist von der ersten Art ganz unverkennbar Ant. III, α, Per. III:

⏑ ⁝ ⌴ | ⌴ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⌴ | ⌴ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧]]

Der erste Vers entspricht sich ganz genau in Vor- und Nachsatz. Der andere nicht minder: denn sein erster Satz ist „repetirt“, ohne Synkopen in den ersten beiden Takten, die in beiden Sätzen des ersten Verses herrschen; er ist aber steigend im Takte, und sein Nachsatz, fallend im Takte und mit fallendem Ausgange, bildet nur zu ihm eine vollständig passende Senkung zur Ruhe. Mit welchem Rechte wird hier nun angenommen, dass die Vordersätze der beiden Verse sich entsprechen und ebenso ihre Nachsätze? Mit vollem Rechte trotzdem! Denn der Satz ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖, wiederholt, gewährt noch keine vollständige Befriedigung; er muss beide Mal aufgelöst werden, das erste Mal nicht endgültig, da der repetirte Satz doch noch nicht Ruhe genug besitzt, aber das zweite Mal vollkommen, durch jenen fallenden Endsatz, der das Ganze zu einer einheitlichen palinodischen Periode zusammenfasst. Ganz ähnlich ist das Verhältniss Ant. IV, Per. I:

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | ~⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⊔ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | —, ⏑ ‖ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

und so an vielen anderen Stellen. Die andere Gruppirungsart lässt sich durch eben so zahlreiche Stellen belegen, z. B. Aj. I, Str., Per. III:

— ⁝ ⊔ ⏑ | — — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — $\bar{\wedge}$ ‖
— ⁝ ⊔ ⏑ | — ≥ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — $\bar{\wedge}$]]

Ohne Zweifel ist durch Beobachtung dieser Verhältnisse in der palinodischen Periode, um die es sich hier handelt, ein viel tieferer Blick in das Wesen der musikalischen Composition zu gewinnen. Doch in vielen Fällen lässt sich aus der metrischen Gestalt der Sätze kein bestimmter Anhalt für die genauere Anordnung der Tonfolgen innerhalb der Periode gewinnen, so dass man überhaupt wohl gut thun wird, bei der Einen, einmal recipirten Bezeichnungsart stehen zu bleiben. Es bleibt da immer der Einsicht des Einzelnen überlassen, in welchem Grade er eine interne Betrachtung der Periode sich aneignet. Wir machen es also, wie es im griechischen Alphabete geschieht: die Vocale werden immer ausgedrückt, aber nur bei e und o wird Dehnung und Schärfung durch eigene Buchstaben unterschieden: wo α, ι und υ gedehnt oder geschärft seien, dies zu unterscheiden bleibt dem einzelnen Leser vorbehalten, der aus der allgemeinen Kenntniss der Sprache, hin

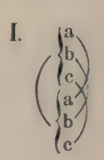
und wieder durch die äusseren Kriterien der Accente das Richtige im einzelnen Falle mehr oder weniger leicht wird finden können.

4. In der deutschen Poesie, welche ja durch den Reim die Gruppirung in ihren rhythmischen Perioden so deutlich macht, wird durch diesen der eben besprochene Unterschied immer nach der einen Seite hin, nämlich für die Recitation, sehr deutlich gemacht; ob auch für die musikalische Composition, ist eine ganz andere Frage, da die Componisten sich nicht leicht durch die Texte die Hände binden lassen. Nehmen wir ein Beispiel aus der mittelhochdeutschen Literatur, bei welchem wir die gleichen Reimausgänge durch gleiche Buchstaben der Schemen bezeichnen, während wir die zweite Bezeichnung bei beiden Figuren anwenden, da sie ja leicht beide Formen durchblicken lässt, die durch ihre verschiedenen Buchstaben sich bemerkbar machen.

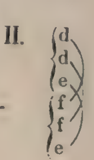
Aus einem Liede Herrn Heinrichs von Veldecke:

Swie mîn nôt gevuoger wêre,
sô gewunne ich liep nâch leide
unde vroude manicvalde;
Wan ich weiz viel liebiu mêre:
die bluomen [ent]springent an der heide,
die vogele singent in dem walde;
Dâ wîlent lac der snê,
dâ stât nû gruoner klê,
er touwet an dem morgen;
swer nû wel[le], der vrouwe sich:
nieman nôt es mich, —
ich bin unledic von sorgen.

I.



II.

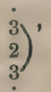


Die zweite Periode ist von der ersten, die erste von der zweiten Art.

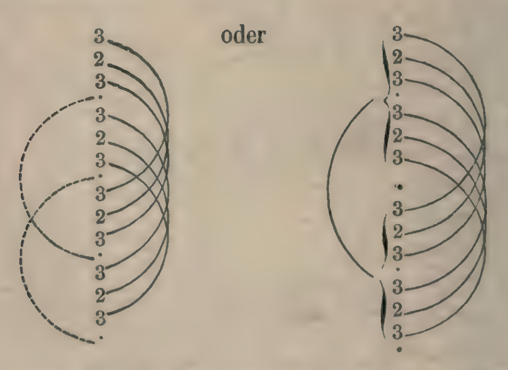
5. Wir sahen oben, wie aus einem in sich stichisch gebauten Verse eine palinodische Periode gebildet werden konnte. Dasselbe geschieht eben so leicht mit einem mesodisch gebauten Verse. Ein schönes Beispiel bietet wieder eine der Horazischen Strophen, nämlich die aus dem grossen Asclepiadeus gebildete, z. B. carm. I, 11:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoë, nec Babylonios
tentaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati!
seu plures hiemes seu tribuit Jupiter ultimam ....

Jeder erkennt mit Leichtigkeit, wie die mesodische Periode



viermal gesetzt, wieder Ein Ganzes bildet, welches als palinodische Periode erscheint (Leitf. S. 106). Wir wollen nun an diesem Beispiele die Regeln über den Pausensatz (Eurh. § 12—14) prüfen. Durch sie sind wir auf eine der wichtigsten Erscheinungen gar nicht aufmerksam gemacht worden: dass die Pausen regelmässig einfallen, erfahren wir, aber dass sie nur die äusseren Grenzpfähle gleichsam für die Verse sind, davon ist keine Silbe gesagt. Ist es also correct, zu setzen:



wo wir das eine Mal die Responsion der Pausen und der Einzelsätze, das andere Mal die der grossen Gruppen und der Einzelsätze, nie aber die der Verse ausdrücken, die ganz unberücksichtigt bleiben? Nun, gewiss ist auch dieses correct, da man sich doch immer damit begnügen muss, die unerlässlichen Bezeichnungen, aus denen für den Kenner das Wesen des Ganzen hinreichend hervorgeht, zu geben. Wie genau aber aus der blossen Bezeichnung der Versschlüsse durch einen Punkt auch die Verse als Einheiten abgesondert sind, mag die folgende Betrachtung zeigen. Hätten wir in der Reihenfolge 3 — 2 — 3 — 3 — 2 — 3 u. s. w. einen

anderen Pausensatz angenommen, z. B. 3 — 2 · 3 — 3 · 2 — 3 ·, so wäre mit einem Male nicht nur die Periodologie der ganzen Strophe aufgehoben, sondern auch es wären gleichzeitig unbrauchbare Verse entstanden, zu denen bei Horaz, weil er die Cäsuren und Theilungen fast ausnahmlos hat, noch am leichtesten zu gelangen war, während in der chorischen Literatur der Griechen alle Augenblicke ein Veto durch die mangelnde Wortendung gegen solche Willkühr eingelegt wird. Wir erhielten nämlich:

Tu ne quaesieris, scire nefas,
quem mihi, quem tibi finem di dederint,
Leuconoë, nec Babylonios
tentaris numeros u. s. w.

Was wäre nun gegen eine solche Versabtheilung vom Standpunkte der Metrik und der Westphalschen Rhythmik einzuwenden? Nichts! Man würde nur wegen der Asclepiadei majores der griechischen Literatur, die wegen mangelnder Diäresen diese Abtheilung nicht gestatten, die alte und richtige Abtheilung beibehalten müssen, oder etwa, weil die griechischen und lateinischen Metriker den Vers erwähnen. Aber wo hat man Kriterien für die Versabtheilung, wenn diese beiden Anhaltspunkte fehlen? Dass man keine hat, also überhaupt an Wissenschaftlichkeit in diesen Sachen nicht zu denken sei, zeigen die Textausgaben der dramatischen Chorlieder. Wir dagegen finden durch jene Regeln über den Pausensatz innerhalb der Perioden fast immer auch schon die richtigen Verse, und daher musste jene Lehre obenan gestellt werden und muss es noch jetzt. Durch sie haben sich dann auch die allgemeinen Gesetze für den Versbau ergeben, die in Verein mit allen anderen Regeln die Abtheilungen fast überall zu unzweifelhaften machen.

6. In § 18—19 sind die Regeln für die Stellung und Responsion der wichtigsten Sätze gegeben; denn die choreïsche Hexapodie und Tetrapodie sind nur als Muster aufgestellt und ganz dieselben Verhältnisse finden wieder bei den Logaöden und in beschränkterem Grade auch bei den anderen Weisen statt. Wer jedoch den wahren Nutzen aus diesen Regeln ziehen will, der muss überall die Perioden als Ganze ins Auge fassen. Es ist noch nicht viel damit gesagt, wenn angegeben ist, welche Sätze Vorderglieder

und welche Sätze Hinterglieder sind; man muss gleichzeitig das Verhältniss im Verse ins Auge fassen, welches wir, wie es nicht anders möglich ist, wo ein System deutlich und scharf begründet werden soll, getrennt behandelten. Sodann ist wohl zu erwägen, welche Stellung die Glieder in grösseren Perioden haben. Man denke nur an solche von acht Vorder- und acht Hintergliedern, die noch gar nicht einmal die grössten bilden. Hier muss natürlich das letzte der acht Hinterglieder jedenfalls deutlich abschliessen, während die anderen nur vorbereiten, ja vielleicht, als erste Glieder der Verse, eine steigende Tendenz haben. Es sind deshalb in Buch II manche ganze Perioden als Beispiele angezogen worden, und wir bitten, an ihnen die concrete Anwendung der Regeln kennen zu lernen, so wie an den Texten und den Schemen dazu in beiden vorliegenden ersten Bänden der Kunstformen. Nur so wird man sich vor unnützen Haarspaltungen schützen und überhaupt begreifen lernen, was die Responsionsbogen bedeuten.

7. Wenn wir die chorischen Dichtungen am augenfälligsten (durch die Figuren so sehr hervorspringend) in eine Reihe rhythmischer Perioden zerlegen, denen wir eine bestimmte orchestische, musikalische und rein rhythmische Bedeutung zuschreiben, so wird dies immer für diejenigen etwas Befremdendes bleiben, die gewöhnt sind, in der alten Poesie nichts als sinnlose Gruppirungen langer und kurzer Silben zu erblicken. So viel Bewusstsein ist man nun einmal nicht gewohnt, den alten Dichtern zuzutrauen, und leicht werden diejenigen, die nicht die ungeheuren Consequenzen der Eintheilung in Perioden erwogen haben, und die nicht verstehen, dass willkührliches Schalten die ganze alte Poesie auf den Kopf stellen müsste, sich dem Glauben hingeben, dass die aufgestellten Kunstformen von uns, nicht von den Dichtern herrührten, denen ja in jedem neuen Systeme neue Principien aufgebürdet werden. Es lässt sich sogleich erwidern, dass mit einem so bis ins Einzelne strengen Systeme, wie das unsere es ist, nicht beliebig geschaltet werden kann; es müsste, wäre es nicht aus den überlieferten Schöpfungen selbst abstrahirt, sich hundertmal als unmöglich erwiesen haben. Doch da nicht alle Periodenarten uns heutigen Tages mundgerecht sind, da namentlich der musikalische Werth der antithetischen Perioden fast nur aus einigen Kirchenliedern bekannt ist, so wird es von Nutzen sein, durch Beispiele

aus der mittel- und neudeutschen Poesie, gleichviel, ob sie auf rein nationaler Ueberlieferung sich stützen, oder Nachahmungen der poetischen Formen anderer Völker sind, die seltneren und schwierigeren Perioden zu belegen.

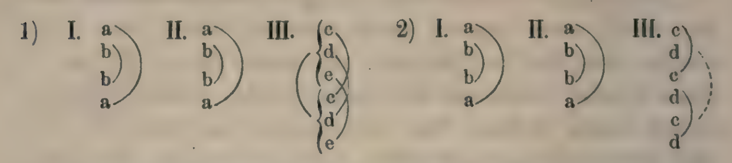
Das Sonett ist besonders in zwei Formen ausgebildet worden, deren erste wir aus einem einzelnen Stücke der „Geharnischten Sonette“ von Rückert und deren zweite wir aus dem ersten Sonette Geibels aus dem kleinen Cyclus „Schleswig-Holstein“ kennen lernen wollen. Hier wird niemand zu bezweifeln wagen, dass der Dichter gewusst habe, welcher Form er sich bediene, zumal er immer und immer dieselbe in einer langen Reihe von Gedichten anwandte. Die Gedichte sind:

1) Was schmiedst du, Schmied? „Wir schmieden Ketten, Ketten!“
Ach, in die Ketten seid ihr selbst geschlagen.
Was pflügst du, Baur? „Das Feld soll Früchte tragen!“
Ja, für den Feind die Saat, für dich die Kletten.
Was zielst du, Schütze? „Tod dem Hirsch, dem fetten!“
Gleich Hirsch und Reh wird man euch selber jagen.
Was strickst du, Fischer? „Netz dem Fisch, dem zagen.“
Aus eurem Todesnetz, wer kann euch retten?
Was wiegest du, schlaflose Mutter? „Knaben.“
Ja, dass sie wachsen und dem Vaterlande
Im Dienst des Feindes Wunden schlagen sollen.
Was schreibest, Dichter, du? „In Glutbuchstaben
Einschreib’ ich mein’ und meines Volkes Schande,
Das seine Freiheit nicht darf denken wollen.“

2) Das Elsass, roth im Schmuck der Purpurtraube,
Den Blutrubin in unsres Reichs Geschmeide,
Ausbrach der Frank’ ihn mit des Schwertes Schneide,
Dass er in seines Königs Kron’ ihn schraube.
Doch da er’s that, lag unser Volk im Staube
Blutrünstig, mit zerrissnem Eingeweide,
Und so ersäuft in tausendfachem Leide,
Dass keiner fragen mochte nach dem Raube.
Und dennoch grollen wir mit unsern Vätern,
Dass sie, wiewohl bis auf den Tod zerspalten,
Verloren, was verloren blieb uns Spätern.

Wie sollten wir nun, die wir stark uns halten,
An unsern Enkeln werden zu Verräthern,
Das thuend, drum wir unsre Ahnen schalten!

Der Periodenbau ist:

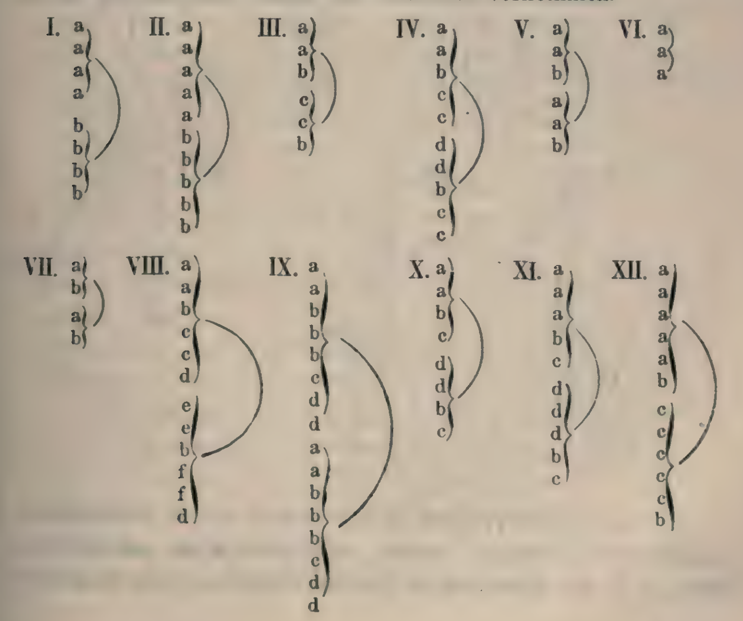


Da haben wir gerade die uns sonst so ungeläufigen Perioden, die antithetischen und mesodischen, in höchster Vollendung ausgebildet vor uns. Wer also nicht das Sonett und die Kirchenlieder kennte, sondern mit einigen gewöhnlichen Volksliedern und etwa den Heineschen einfachen Strophen die poetischen Kunstformen erschöpft glaubte, der müsste sich billig über die merkwürdigen rhythmischen Perioden der griechischen Poesie verwundern und vielleicht das für Unnatur oder Spielerei halten, was als schöne und effectvolle Form aus den Sonetten mit Leichtigkeit erkannt werden kann.

8. In dem mittelhochdeutschen Leich treffen wir gewöhnlich eine Mannigfaltigkeit der durch den Reim angedeuteten Periodologie in den verschiedenen Strophen, die an die dramatischen Chorlieder der Griechen auf das Lebhafteste erinnert. Freilich stossen wir auch auf viele Bildungen, welche der griechischen Poesie fremd sind und eigentlich mehr als ein launenhaftes Spiel mit den Formen erscheinen. Die Möglichkeit hierzu war geboten durch den Reigentanz, dem diese Weisen zu Grunde lagen. Er war kein „taktischer“ Chortanz, wie der der Griechen genannt werden könnte, die in ihren Evolutionen von denen des λόχος im Heere ausgingen, und gemäss dem feierlichen Charakter ihrer in geringerer oder fernerer Beziehung mit dem Gottesdienste stehenden Productionen, sich durchaus von Willkührlichkeiten und Sonderbarkeiten fern halten musste. Auch der Chor der Tragödie war ein religiöser und verlor, so lange er bestand, nie ganz diesen Charakter. Dagegen stehen die mittelhochdeutschen Leiche, im Heidenthume wurzelnd, gleichsam als fremde Gewächse, auf dem Boden des christlichen Mittelalters; und daher die vielen Auswüchse und Ent-

artungen, die immer entstehen, wo der wahre natürliche Boden fehlt. Aber auch zur heidnischen Zeit selbst kann im alten Deutschland kein Chortanz im Sinne der Griechen existirt haben, und es müssen auch damals schon die poetischen Formen lockerer gewesen sein. Uebrigens treffen wir auch die griechischen Enkomiasten, über die wir wohl aus Pindar ein allgemeines Urtheil gewinnen können, auf dem besten Wege, durch Manirirtheit und eine gewisse Buntheit sich in lockerere Formen zu verlieren. Die Häufigkeit der Vorspiele und Nachspiele bei Pindar ist der beste Beleg hierzu. Vgl. Eurh., S. 51.

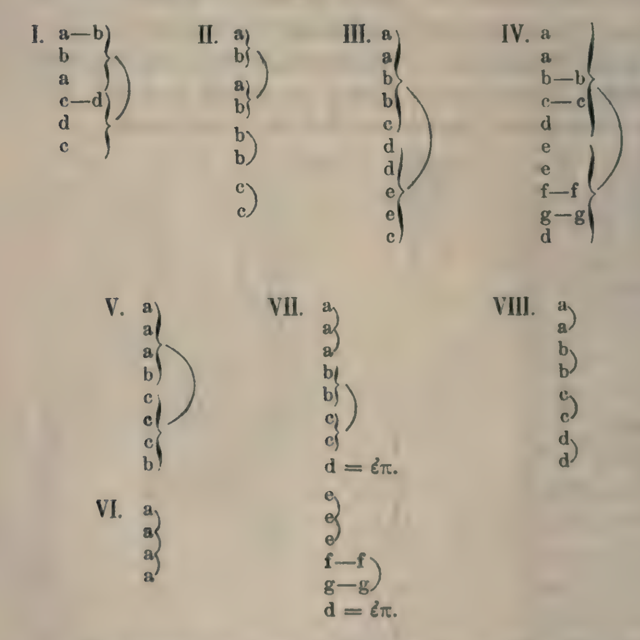
Wir geben nun als Beispiel des durch den Reim deutlichen Periodenbaues die Figuren zu einem Leich Ulrichs von Winterstetten, der anfängt: Sumerzît | uns gît | âne widerstrît | vil der wunnen in dien landen wît. Es würde überflüssig sein, überall die Bogen für die Responsion der einzelnen Verse zu notiren; ich beschränke mich auf die Angabe der Bogen für die Responsion der ganzen Gruppen. Die in Nr. 2—4 erläuterten Unterschiede im Bau wird man leicht herausfinden. Wo dieselben Schemen wiederkehren, wiederhole ich sie nicht: es genügt, sie einmal zu setzen, auch wo sie an verschiedenen Stellen des Gedichtes vorkommen.



Ein anderer Leich desselben Dichters kann als Beispiel der direct sich in Unschönheit verlierenden Künstelei betrachtet werden. Da gibt es Verse aus einem oder zwei Wörtern, die entweder schon mit einander reimen und so respondiren, oder deren jedes den Reim zu einem eigenen Verse bildet. Dieses und ein analoges Spielen mit den einzelnen Wörtern ist bekanntlich in der mittelhochdeutschen Literatur nicht selten. Ich meine den Leich, welcher anfängt:

Swâ quâle
nimt twâle
dâ wirt man grâ:
nie pîne
diu mîne
mîn sendez herze verlie.

Die Strophen sind:

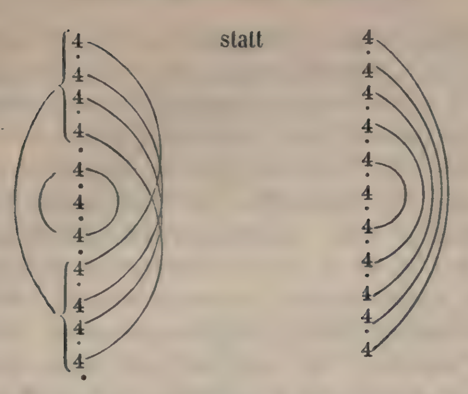


9. Die grossen Perioden freilich, welche wir in diesen mittelhochdeutschen Gedichten treffen, sind durchgängig palinodischen Baues, d. h., das Gleichgewicht innerhalb derselben wird hergestellt

durch eine musikalisch vielleicht ganz getreue Repetition einer längeren Reihenfolge. Dies also setzt gar keinen künstlichen Tonsatz innerhalb der Periode voraus. Aber wie ganz anders ist es in einer rein antithetischen oder mesodischen Periode, beispielsweise von 10 oder 11 Gliedern! Da soll eine in sich natürlich wohl geordnete Tonfolge von fünf Sätzen sich entweder unmittelbar, oder nach einem kurzen Mittelspiele, vollständig gliedweise umkehren. Welche Schwierigkeit dieses für den Tonsatz haben musste, wird ein Musiker gewiss würdigen können. Und doch haben wir eine noch grössere Periode von der Art überliefert erhalten: sie bildet den Hapttheil der Sikinnis Eurh. Cycl. I und ist Leitf., S. 164 dargestellt. Die Anordnung in ihr ist durch die metrische Gestalt der einzelnen Sätze ganz unzweifelhaft: sieben Sätze wiederholen sich in genau umgekehrter Reihenfolge und bilden so eine vierzehngliedrige antithetische Periode. Wir werden auf dieselbe im folgenden Paragraphen zur Sprache kommen. Vergleichen wir nun damit die sogar sechzehngliedrige palinodisch-antithetische Periode, O. C. I, Str. α. Die Reihenfolge von acht Sätzen ist in zwei Gruppen zerlegt, deren erste drei und deren zweite fünf Glieder hat. Die Umkehrung dieser Reihenfolge geschieht aber nicht so, dass jedes der acht Glieder seine Stelle verrückt, wodurch ein ganz ungeheurer, der Emmeleia keineswegs geziemender Contrast entstanden wäre; sondern es folgen einfach die beiden Gruppen, deren jede ohne Zweifel einen wohl begrenzten Tonfall hat, so auf einander, dass die zweite sogleich wiederholt wird, worauf dann die erste nachfolgt und so die Einleitung und den Schluss zu der mittleren palinodischen Periode, die den eigentlichen Stamm des Ganzen ausmacht, bildet. Eine solche Form der Composition hat nichts Gezwungenes, nichts Ueberkünstliches, und ist auch bei uns nicht selten.

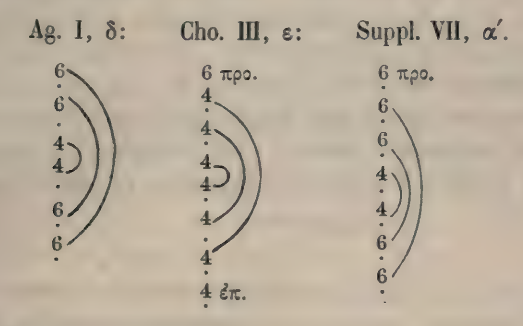
Schon in der Eurhythmie habe ich darauf aufmerksam gemacht, wie viel näher die palinodisch-antithetische Eintheilung liege, als die rein antithetische (Eurh. S. 58 unten). Trotzdem habe ich dort noch einigemal dadurch gefehlt, dass ich grössere Perioden in den Figuren als rein antithetisch bezeichnete, während sie ganz zweifellos jenen anderen Bau hatten. Man mache sich keine Sorgen, wenn ich in diesem Punkte einer anderen Ansicht geworden zu sein scheine. Sowohl die Verseintheilungen, als die metrischen

Schemata erleiden keine Veränderung; nur in den rhythmischen Figuren sind die Bogen ein par Mal etwas anders zu setzen. Die Rhythmik lässt sich nicht wie ein Kleid wechseln: wo die Wahrheit einmal gefunden ist, da ist von keiner Umdrehung derselben mehr die Rede. Aber, was ich bereits in der Vorrede zur Eurhythmie (S. XX) aussprach, dass „noch Manches besser würde erkannt werden“, das ist in hundert Fällen bereits in Erfüllung gegangen. Die alten Principien sind unverändert geblieben, aber viele neue Kriterien haben sich auffinden lassen, welche dort, wo noch verschiedene Auffassungen möglich waren, jetzt sicher leiten. § 37 des Leitfadens gibt äusserst wichtige Kriterien bereits an die Hand, die in der Eurhythmie noch nicht mit voller Strenge angewandt sind — obgleich doch in sehr wenigen Fällen dort die Entscheidung hätte anders fallen müssen. Dort nämlich ist noch zu wenig ins Auge gefasst, wie innerhalb der Periode die Gruppirung nicht nur deutlich durch die metrische Gestalt der Sätze bezeichnet wird, sondern auch durch die Interpunction. Hingewiesen ist auch bereits auf das Letztere, in der Anmerkung S. 161, wo nur „nach dem zweiten und zehnten Verse“ verschrieben ist statt „Satze‘, (κῶλον). Bei strengerer Beobachtung beider Kriterien nun konnte Eurh., S. 64 die Strophe von O. R. VI nicht als eine rein mesodische betrachtet werden, sondern erschien als diejenige palinodisch-mesodische Periode, welche wir nun O. R. VI im gegenwärtigen Bande verzeichnet haben. Der sechste Vers ist nämlich nicht nur ein fallender, sondern schliesst in der Strophe wie in der Gegenstrophe gleichmässig mit starker Interpunction. Hierdurch war unmittelbar zu erkennen, dass mit ihm ein bedeutender Abschnitt der Periode schloss. Da nun also die letzten drei Verse der Periode so deutlich isolirt waren, so mussten ihnen nothwendig die ersten drei entsprechen und die mittleren drei eine Gruppe für sich bilden. So liess sich erkennen, dass diese letzteren eine kleine mesodische Abtheilung für sich ausmachten, um welche dann einfach eine je viergliedrige Gruppe beiderseits als Anfang und Schluss stand. Wir erhielten:

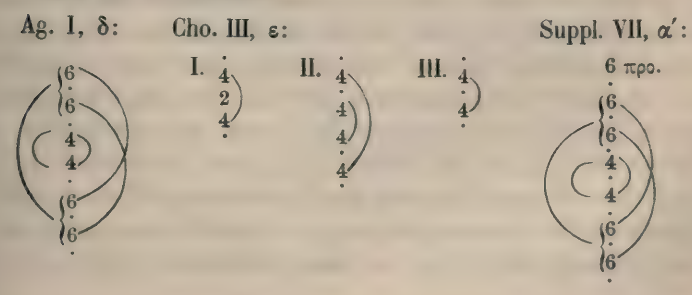


Wie viel einfacher und natürlicher ist nun der Bau der Strophe geworden! Es könnte einem Musiker nicht schwer fallen, eine entsprechende Melodie zu finden. Die Aenderungen, welche sich in der Unmenge von Figuren zu den Aeschyleïschen Schemen als nöthig erwiesen haben, sind übrigens mit Sicherheit nur drei; hier folgen sie.

Es ist angegeben:

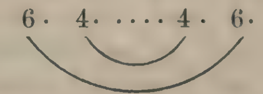


Dafür ist zu schreiben:

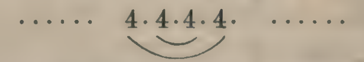


Bei Pindar ist noch viel weniger Grund, in dieser Richtung zu ändern, da er antithetischen Bau ganz besonders liebt.

10. Die grösste streng antithetische Periode, welche in den Tragödien der grossen Meister vorkommt, dehnt sich bis zu acht Gliedern aus. Aber auch sie wird in Gruppen zerfällt, freilich nicht in solche, die unverändert wiederholt werden und deshalb die Anordnung zu einer palinodisch-mesodischen machen. Diese Periode steht Cho. III, ζ. Die Verhältnisse in ihr sind sehr klar. Hinter dem sechsten Verse ist Personenwechsel, und zwar mit starker Interpunction davor. Folglich bilden die beiden letzten Verse eine Abtheilung für sich, die den beiden ersten Versen (hinter denen obendrein auch in Strophe und Gegenstrophe Interpunction ist) in umgekehrter Folge entsprechen:

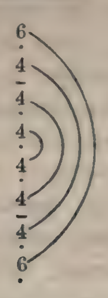


Dazwischen liegen vier Verse, die sich ebenfalls streng antithetisch entsprechen, wie die aufgelösten Takte in ihnen beweisen. Der zweite und dritte Vers davon haben nämlich die Auflösung im zweiten Takte gemein und entsprechen sich deshalb; dem dritten fehlt die Auflösung im vierten Takte, welche der zweite Vers hat, so dass, wie genau den Regeln entsprechend, das Hinterglied mehr die ruhigen Taktformen vorzieht. Ein ähnliches Verhältniss ist zwischen V. 1 und 4 der mittleren Abtheilung, so dass diese lautet:



Keineswegs also ist eine musikalische Reihenfolge aus vier Sätzen vollständig umgekehrt, sondern viel natürlicher findet dies nur bei je zwei Sätzen statt (wovon wir schon in unseren Kirchenliedern schöne Belege haben); nur kommt die umgekehrte erste Gruppe erst an die Reihe, nachdem bereits die mittlere Gruppe absolvirt ist. Folglich erfordert auch diese Periode gar keinen übertrieben künstlichen Tonsatz, sondern es würde auch ohne Schwierigkeit in der modernen Musik eine ähnliche Gruppirung Verwendung finden können. — Wiederum können diese specielleren Verhältnisse in den Figuren durch Responsionsbogen nicht deutlich ausgedrückt werden — man müsste denn zu einem Farbendruck greifen — so

dass es sich empfiehlt, wo man genau unterscheiden will, sich einer Art Interpunction in den Perioden zu bedienen und z. B. die eben erwähnte Periode zu schreiben:



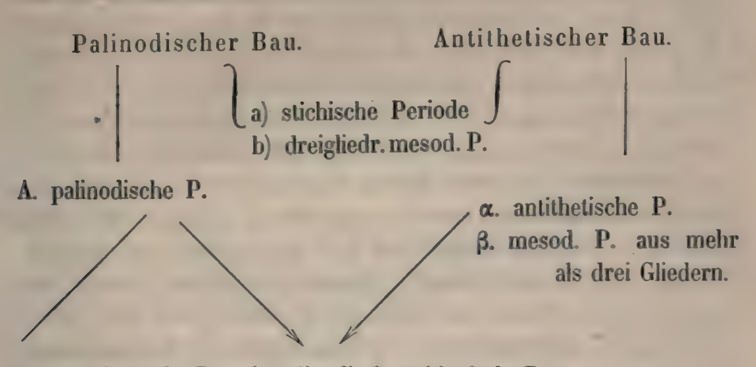
Wir bitten, wohl zu beachten, dass diese inneren Eintheilungen der Perioden, welche vollkommen fest stehen und von deren Anwesenheit in den antithetischen und mesodischen Perioden man sich sehr leicht durch Vergleichung der Texte mit den Figuren in beiden Bänden der Kunstformen überzeugen kann, nicht auf eine unnütze Haarspalterei hinauslaufen, sondern vielmehr geeignet sind, uns einen viel klareren Einblick in die musikalische Composition zu gewähren und dasjenige als einfach und natürlich erscheinen zu lassen, was auf den ersten Blick überspannt künstlich, ja fast unnatürlich zu sein scheint.

11. In der Eurhythmie (S. 60 sq.) ist an der zehngliedrigen Periode gezeigt worden, wie der streng antithetische Bau ganz allmälig in den streng palinodischen übergeht vermöge der verschiedenen dazwischen liegenden Stufen der palinodisch-antithetischen Periode. Dies führt uns zu der Erkenntniss, dass überhaupt nur zwei Principien für den Bau der Perioden normiren; es sind das der R e p e t i t i o n (palinodischer Bau) und das der U m k e h r u n g (antithetischer Bau). Beide Arten der Construction berühren sich unmittelbar in der einfach stichischen Periode, oder vielmehr, sie fliessen dort in einander, so dass man mit gleichem Rechte die eine als die andere hier vorhanden denken kann. In der Periode a, a ist das zweite a sowohl die Antithese, als auch die Repetition des ersten. Denkt man sich nun ein Mittelspiel eingelegt, a, b, a, so hat dieses Verhältniss sich eigentlich gar nicht geändert: die dreigliedrige mesodische Periode ist nichts als eine stichische mit

eingelegtem Mittelspiel, wie ihr ja auch, ohne dass sie wesentlich alterirt werde, ein Vor- oder Nachspiel gegeben werden kann, b. a, a oder a, a. b. Erst der zweigliedrige musikalische Lauf, etwa a, b kann zur Bildung streng zu unterscheidender Perioden benutzt werden, der palinodischen, a, b · a, b und der antithetischen a, b · b, a · Aus der ersteren entsteht durch Einlegung des Mittelspiels die palinodisch-mesodische, aus der zweiten auf dieselbe Weise die rein mesodische Periode. Die Extreme des palinodischen Baues bilden die eigentlich sogenannten repetirten Perioden, und je öfter in ihnen entweder einfache Sätze oder gekuppelte Verse wiederholt werden, desto mehr nähert das Ganze sich der sogenannten stichischen Composition, d. h. jenen metrisch einförmigen Gedichten, die mehr mit singender Modulation, als mit kunstmässig ausgeprägter Melodie vorgetragen wurden. Am einförmigsten ist natürlich die fortgesetzte Wiederholung eines einsätzigen Verses, wie die des jambischen Trimeters; etwas mannigfaltiger und dem Melischen näher tretend ist die Wiederholung eines zweisätzigen Verses, wie die des dactylischen Hexameters oder des trochäischen Tetrameters; und ganz nahe streift schon an die eigentliche Lyrik der Gebrauch zweier gekuppelter Verse von verschiedener Form abwechselnd, wie wir ihn zuerst in den elegischen Gedichten vorfinden. Man vergleiche:

Trimeter. Hexameter, Tetrameter. Distichon.

So lassen sich nun die verschiedenen Periodenarten in folgender Weise classificiren:



B. repetirt palin. P. c) palinodisch-antithetische P.
C. repetirt stich. P. d) pal.-mesod. P. aus mehr als Einer Gruppe.

Es wird aus dieser Zusammenstellung leicht erhellen, dass, wenn wir von „palinodischem Baue“ sprechen, ein Vorwalten der Form A und etwa auch der Extreme B und C gemeint sei, dass aber auch die Formen a, b, c, d nicht ausgeschlossen seien, namentlich diejenigen Perioden unter c und d, welche sich mehr dem palinodischen als dem antithetischen Baue anschliessen. Wo von antithetischem Baue die Rede ist, da sind vorzüglich die Formen α und β gemeint, aber ebenfalls die Formen a, b, c und d nicht ausgeschlossen.

---

§ 32. Orchestische Bedeutung der Perioden.

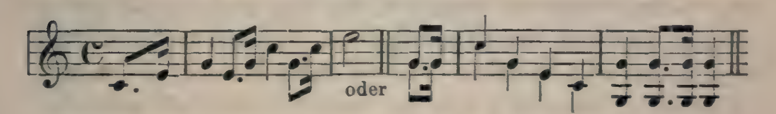
1. Man hat über die Tänze der Alten, namentlich über diejenigen, welche von den Chören in den verschiedenen Arten des Dramas aufgeführt wurden, Verschiedenes geschrieben, und gegenwärtig wieder wird ein Werk über „Die Tanzkunst des Euripides“ angekündigt. So verdienstvoll nun manche dieser Arbeiten sein mögen, so ist doch nicht zu verhehlen, dass das Wesen der Sache

gar nicht getroffen werden kann, dass man vielmehr sich in einem Cyclus von entweder oberflächlichen oder auch falschen Darstellungen bewegen muss, so lange man nicht die Rhythmen der antiken Dichtungen kennt und sich einen mehr als oberflächlichen Begriff von ihrer musikalischen Composition machen kann. Ist man hierin erst tiefer eingedrungen, so wird man, bei gleichzeitiger Zuratheziehung der Ueberlieferung, schon auch dahin kommen, eine deutliche Vorstellung von den Tänzen der alten Chöre zu erlangen. Was ihren mimetischen Charakter anbetrifft, so geben ja die Worte der Texte, richtig gewürdigt und mit den rhythmischen Figuren wie den metrisch-musikalischen Schemen verglichen, hierzu die beste Anleitung. Dann aber bleibt alle Theorie „grau" und leblos, so lange man nicht einmal auf der Bühne selbst die Schwenkungen der Chöre versucht, indem man gleichzeitig den alten Rhythmen Melodien unterlegt, die ihrem Wesen genau entsprechen und aus der metrischen Gestalt der Sätze, Verse u. s. w. und ihrer Gruppirung erschlossen werden können. Besitzen wir doch so reiche Mittel, auch ausser dem Rhythmus, der oft so unverkennbar zeigt, ob pochende, steigende, sinkende oder springende Tonreihen vorliegen, durch welche wir dem antiken Tonsatze näher kommen können. Dahin gehört zunächst das, was wir von den Tonarten der Alten und ihren Harmonien wissen. Nur darf man auch hier nicht bei der Theorie auf dem Papier stehen bleiben, sondern muss mit Saiteninstrumenten, auf denen die Mitteltöne sich genau unterscheiden lassen, Melodien in solchen Tonarten prüfen und dann sogleich sich an der musikalischen Composition in solchen antiken Strophen üben, welche möglichst deutlich den Charakter der Reihen erkennen lassen. Man kommt sonst gar zu leicht dahin, künstliche Berechnungen aufzustellen — wie wir sie reichlich besitzen — die praktisch sich als unmöglich erweisen würden. Nun will ich noch an einem anderen Beispiele zeigen, wie nahe wir der Sache durch einzelne Ueberlieferungen kommen können, welche man bisher mit Staunen und Kopfschütteln hörte, nicht selten mitleidig lächelnd über die Unvollkommenheit der antiken Harmonie; während man umgekehrt den Grund zu diesen Thatsachen hätte suchen sollen.

Wir wissen nämlich, dass die Alten fast durchgängig mit der Octave (ἡ διὰ πασῶν) begleiteten; diese, uns fast als Gleichklang

erscheinend, galt für die vollkommenste Harmonie. Nun, moderne Melodien, auf diese Art begleitet, würden meist wenig Harmonie erkennen lassen; gewiss aber nicht die Mehrzahl der alten Weisen. Wie müssen nun diese beschaffen gewesen sein, damit das „Unisono", als welches die Begleitung mit der Octave uns erscheint, dennoch von hinreichender Wirkung sein konnte? Entnehmen wir es aus den Worten eines tüchtigen musikalischen Theoretikers der Neuzeit; eine Stelle aus F. Geyers musikalischer Compositionslehre (Berlin, 1862, S. 38) kann es uns zeigen:

„Nicht lange jedoch bleiben die Grundelemente aller Musik, Melodie und Harmonie, ohne lebendige Beziehung auf einander, und so wird also die Melodie ein fortwährendes Hin- und Herspielen zwischen beiden sein. Beschränkt sich die Melodie auf die harmonischen Töne, so ist sie in diesem Falle kaum der harmonischen Begleitung bedürftig,



weil Melodien solcher Art ohne Begleitung verständlich sind. Auch würde eine bessere Begleitung als diese kaum zu finden sein. Daher die begleitende Stimme (seien es auch mehrere) sofort sich bei der aus der Harmonie entstandenen Melodie betheiligt und sie, vereint mit ihr, zu einer grossen Wirkung erhebt. So hätten wir, hier aber kunstgemäss und gerechtfertigt, alsdann wieder das Unisono, und wie oben gezeigt, heisst die Ausführung in der Octave gleichfalls unisono. Es kann nun auch Alles oder nur Manches in die Octave gestellt werden, wie z. B. im zweiten Beispiele der zweite Takt."

Dass die antiken Melodien im Wesentlichen gerade diesen Charakter hatten, wird noch aus einem ganz anderen Grunde höchst wahrscheinlich. Solche Melodien nämlich sind die allereinfachsten und daher natürlichsten; und so dürfen wir wohl ihr Vorwalten in der antiken Musik annehmen, die ja der allernatürlichsten Entwickelung gefolgt ist.

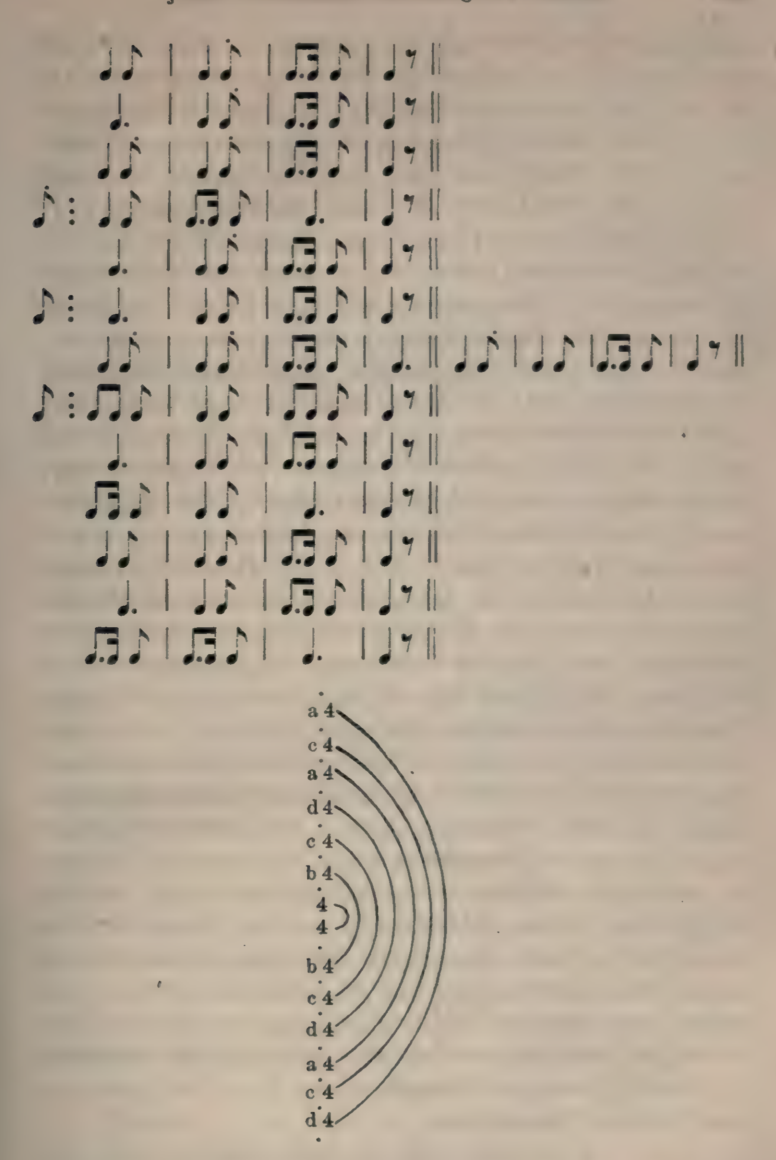
Doch zur Sache. In den Perioden der dramatischen Chorgesänge sind die deutlichsten Fingerzeige für die

orchestischen Bewegungen des Chores uns gegeben, ja eben so deutliche wie für die musikalische Composition. Ich will diese Wahrheit durch einige nicht misszuverstehende Belege darthun, während eine ausführliche Darstellung der Sache — wenig in die Compositionslehre gehörend — der Zukunft vorbehalten bleiben muss, vielleicht anderen Forschern, die geneigt sind, in dieser Richtung das System weiter auszubauen.

2. Die **Sikinnis**, der Tanz des Satyrnchors in der nach ihnen benannten Art des Dramas, wird von Athenäus XIV, 28 wie folgt charakterisirt. Καλεῖται δ᾽ ἡ μὲν σατυρικὴ ὄρχησις .... σίκιννις καὶ οἱ σάτυροι σικιννισταί .... προτέρα δὲ εὕρηται ἡ περὶ τοὺς πόδας κίνησις τῆς διὰ τῶν χερῶν. οἱ γὰρ παλαιοὶ τοὺς πόδας μᾶλλον ἐγυμνάζοντο ἐν τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κυνηγεσίοις. οἱ δὲ Κρῆτες (bei denen der Tanz, wie er oben bemerkt, national sein soll) κυνηγετικοί, διὸ καὶ ποδώκεις. εἰσὶ δέ τινες οἵ καί φασι τὴν σίκιννιν ποιητικῶς ὠνομάσθαι ἀπὸ τῆς κινήσεως, ἣν καὶ οἱ σάτυροι ὀρχοῦνται ταχυτάτην οὖσαν. οὐ γὰρ ἔχει πάθος αὕτη ἡ ὄρχησις, διὸ οὐδὲ βραδύνει .... καὶ ἔστιν ὁμοία ἡ μὲν πυρρίχη τῇ σατυρικῇ· ἀμφότεραι γὰρ διὰ τάχους. πολεμικὴ δὲ δοκεῖ εἶναι ἡ πυρρίχη. ἔνοπλοι γὰρ αὐτὴν παῖδες ὀρχοῦνται· τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἡττωμένους φεύγειν, μηδὲ μένειν μηδ᾽ αἰδεῖσθαι κακοὺς εἶναι.

Vergleichen wir nun die Sikinnis, mit der die Satyrn bei Euripides, Cycl. I (41—81) auftreten; ich setze die Strophe her.

Πᾷ μοι γενναίων πατέρων
γενναίων τ᾽ ἐκ τοκάδων
πᾷ δή μοι νίσει σκοπέλους;
οὐ τᾷδ᾽ ὑπήνεμος αὔρα
καὶ ποιηρὰ βοτάνα,
δινᾶέν θ᾽ ὕδωρ ποταμῶν
ἐν πίστραις κεῖται πέλας ἄντρων, οὗ σοι βλαχαὶ τεκέων;
ψύττα, σὺ τάδ᾽ οὔ, κοὐ τάδε νεμεῖ,
οὐδ᾽ αὖ κλιτὺν δροσεράν;
ὢ ὕπαγ᾽, ὢ κεράστα,
ἢ ῥίψω πέτρον κατὰ σοῦ
Κύκλωπος ἀγροβάτα
μηλοβάτα στασιωρόν.



Da haben wir die grossartigste rein antithetische Periode, welche die ganze griechische Literatur aufzuweisen hat! Ihre Bildung ist durch die metrische Gestalt der Sätze, die sich genau

entsprechen, theils durch fallenden Ausgang (d), theils durch Auftakt ohne fallenden Ausgang (b) u. s. w. ganz unzweifelhaft; nur der Schlusssatz der ganzen Periode ist, der Melodie zu Liebe, die namentlich in solchen Perioden einen derartigen Ausgang haben muss, fallend, ohne einem gleich gebauten Vordergliede zu entsprechen. Die Periode hat 14 Glieder, während nach § 31, 10 in den Chorliedern der Tragödie nur antithetische Perioden von höchstens acht Gliedern vorkommen. Aber der Unterschied ist noch viel bedeutender. Jene einzige achtgliedrige Periode ist, wie an der citirten Stelle dargelegt wurde, deutlich in zwei Abtheilungen zerlegt, so dass eigentlich nur zweimal eine je zweigliedrige Reihenfolge umgekehrt wird. So bleiben denn nur einige wenige sechsgliedrige antithetische Perioden bei den Tragikern zurück, aber auch diese meist mit der erwähnten Theilung. Wie ungeheuer unterscheidet sich nun unsere 14-gliedrige Periode! Welch' wunderbare, kaum verständliche Musik, mit ihrer siebenfachen Umkehrung muss ihr zu Grunde gelegen haben! Nur, wo der Tonsatz der einzelnen Reihen sehr significant und von dem der anderen verschieden war, und wo Alles rasch, ja blitzschnell gleichsam auf einander folgte, konnte man fest halten im Gedächtnisse, was einander entsprach. Und gewiss, der Tonsatz war significant, das zeigt die metrische Verschiedenheit der einzelnen Sätze und die genaue Uebereinstimmung der respondirenden Glieder unzweifelhaft. Nun denke man sich aber bocksfüssige Satyrn mit Affengeschwindigkeit die Schwenkungen im tollsten Durcheinanderrennen und trotzdem in musterhafter Ordnung — denn die verlangte das Auge der Zuschauer von einer Kunstproduction — machen, und man hat ein deutliches Bild von einer Sikinnis. Auch die Epodos des Gesanges hat eine grosse Periode, die im Wesentlichen antithetisch ist, aber vermöge halb palinodischer Gruppirung (sie ist palinodisch-mesodisch) bedeutend mehr Ruhe zeigt. Ihr folgt dann sogar eine kleine stichische Periode, und obendrein mit Nachspiel, damit der Chor, stufenweise in ruhigere Bewegungen übergehend, am Ende des Liedes ganz gemüthlich Posto fassen könne.

Das ist eine Sikinnis, in der die Periodologie, die nicht ihres Gleichen in der Literatur hat, unverkennbar jene ταχυτάτης und jenen Mangel an πάϑος zeigt, die Athenäus dieser Tanzweise und ihrer Melodie zuschreibt.

3. Ueber die **Hyporcheme** genügt es für unsern Zweck gleichfalls, die Stellen bei Athenäus zu Rathe zu ziehen. XIV, 25: καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ πορείᾳ καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φορτικόν. διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις, καὶ ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ᾀδομένων, τηροῦντες ἀεὶ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες ἐπ' αὐτῶν, ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον. εἰ δέ τις ἀμέτρως διατιθείη τὴν σχηματοποιΐαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος. διὸ καὶ Ἀριστοφάνης ἢ Πλάτων ἐν ταῖς Σκευαῖς, ὡς Χαμαιλέων φησίν, εἴρηκεν οὕτως

ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν,
ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.

In dem Folgenden spricht Athenäus von dem Würdevollen und Kriegerischen im antiken Chortanze überhaupt, wobei er ohne Zweifel mehr an die ἐμμέλεια denkt. — I, 27: (von Homer) καὶ ἐν τῇ Ὁπλοποιΐᾳ δὲ παιδὸς κιθαρίζοντος ἄλλοι ἐναντίοι ἀλλήλοισι μολπῇ τε ὀρχηθμῷ τε ἔσκαιρον. ὑποσημαίνεται δὲ ἐν τούτοις ὁ ὑπορχηματικὸς τρόπος, ὃς ἤνθησεν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ Πινδάρου. καὶ ἔστιν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων. Als Beispiel führt er den Thracischen Waffentanz an, den Xenophon so schön in der Anabasis beschreibt. — XIV, 28: ἡ δὲ ὑπορχηματικὴ (ὄρχησις) τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεραι. — ib. 30: ἡ δὲ ὑπορχηματική ἐστιν ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται. Bald also wird das Hyporchem mit der würdevollen Emmeleia, bald mit dem unästhetischen Kordax zusammengestellt, ohne Zweifel, wegen seines mimetischen Charakters, der leicht auch einen Umschlag in das Unschöne bewirken konnte. So viel aber geht aus dieser Darstellung hervor, dass es ein lebhafter Tanz war, und dafür zeugen auch die Tribrachen, welche in den echt lyrischen Hyporchemen herrschen, dem grossen Fragmente des Pratinas und dem des Pindar. Was nun oben unter den σχήματα zu verstehen sei, das erkennen wir ganz leicht aus den rhythmischen Perioden, welche in den überlieferten Hyporchemen herrschen. Es ist eine nicht unbedeutende Anzahl von Hyporchemen uns überliefert. Von Pindar ist ein sehr grosses Fragment vor-

handen, das wir Eurh., S. 428 dargestellt haben. In Sophokles finden wir vier Hyporcheme angewandt (die bei ihm gewiss zuerst in der Tragödie auftraten, seit die Gesänge derselben selbständige Compositionen geworden waren, folglich sich auch leicht an andere bestimmt ausgeprägte lyrische Weisen anschliessen konnten), nämlich Aj. V; O. R. V; Ant. VII; Trach. II. Bei Aristophanes sind unzweifelhaft Hyporcheme Lys. VIII, IX und X. Das sind acht Hyporcheme, die wir rhythmisch behandelt haben. Betrachten wir nun die rhythmischen Schemen zu denselben. Warum treffen wir die grossartigste palinodisch-antithetische Periode, welche Pindar hat, gerade in dem Hyporchem? Wenn dies ein Zufall sein sollte, so ist es ganz sicher kein Zufall, dass in keinem der acht Hyporcheme eine repetirte stichische oder palinodische Periode auftritt. Aristophanes, der diesen höchst einfachen und volksthümlichen Bau so sehr bevorzugt, hat ihn nicht in den drei Hyporchemen; Pindar, der ihn in mehreren Epinikien und ganz unverkennbar auch in einem grösseren Hymnenfragmente (Eurh., S. 427) anwendet, hat ihn im Hyporchem eben so wenig; Sophokles, der solche Perioden in der Mehrzahl der übrigen Chorgesänge gebraucht, hat sie ebenfalls nicht in seinen vier Hyporchemen. Wer nun Augen hat, der wird sehen. Die repetirten Perioden sind, wie jeder leicht herausfühlt, ohne rechtes inneres Leben; eine Gruppe von orchestischen Bewegungen wiederholt und noch einmal und vielleicht noch öfter wiederholt: darin kann unmöglich eine ausgebildetere Tanzkunst erkannt werden. Sie können in den ruhigen Standliedern ganz am rechten Platze sein, sie mögen auch für feierliche Parodi sich eignen, wenn sie nicht allzu lang und ermüdend sind oder wenigstens aus palinodischen Gruppen (gekuppelten Versen) bestehen: für das mimetische und lebendige Hyporchem passen sie nicht. In ihm wechseln antithetische und palinodische Perioden und solche, die einen Bau nach beiden Principien haben; aber die einförmigen repetirten Perioden beider Gattungen sind durchaus ausgeschlossen.

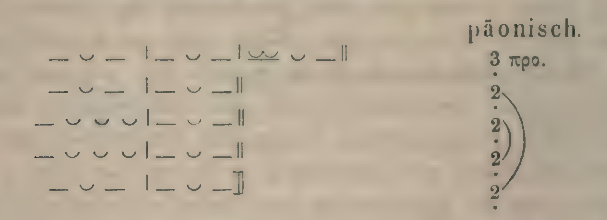
4. Gehen wir sogleich zum **Kordax** über. Verstehen wir darunter den Chortanz in der alten Komödie überhaupt, so erscheint er uns, rhythmisch betrachtet, als der reinste Gegensatz zur Sikinnis und zum Hyporchem. Offenbar sind die ᾠδή und die ἀντῳδή der Parabase gleich den meisten eingelegten Liedern und

Wechselgesängen bei Aristophanes keine eigentlichen Tanzweisen. Wir haben diese zu suchen in Partien wie Ach. XI, Vesp. XII, Lys. 1014—1038 u. s. w. Die langen repetirten palinodischen Perioden stimmen zu populären Tanzweisen, die nahe an unsere jetzigen Paarentänze streifen. Uebrigens würden die Feststellungen, wo Tanzweisen bei Aristophanes vorlägen und wo nicht, eine längere Untersuchung beanspruchen, zu der hier kein Platz ist.

5. Die **Emmeleia** wird übereinstimmend als eine langsame, gemessene und würdevolle Orchesis geschildert, und an den zugehörigen Melodien wird besonders das πάθος hervorgehoben. Genau diesen rhythmischen Charakter finden wir vermöge der Periodologie in den eigentlichen Chorgesängen, den Eingangsliedern (πάροδοι) und den Standliedern (στάσιμα), welche vom ganzen Chore vorgetragen und mit jener wohlgeordneten Orchesis begleitet wurden, ohne welche den Alten der Vortrag des Chores als ein lebloser und unschöner erschien. Nennt doch ein Komiker in der unter Nr. 3 angeführten Stelle die spätere Art, wo man anfing, mehr und mehr ohne Orchesis und eine entsprechende Mimesis ruhig auf dem Platze stehend, die Gesänge vorzutragen, etwa wie es in unsern Opern und Melodramen geschieht, ein „Geheul von Menschen, die wie Verrückte auf dem Boden gewurzelt dastehen.“ Hieran kann man nicht genug denken, und fasst man immer ins Auge, einen wie hohen Werth die Alten auf jene Schwenkungen des Chores legten, die ein Bild der schönsten Ordnung darboten, und, wie anderswo erwähnt, den taktischen Evolutionen nachgebildet waren, so wird man, auch ohne die anderen geradezu zahllosen Resultate der Periodologie, dieselbe in jenen Chorliedern dringend fordern müssen.

Es ist aber der rhythmische Charakter derselben ein sehr bestimmter und deutlich erkennbarer. Wir treffen nirgends in ihnen die äussersten Extreme des Periodenbaues in Anwendung. Weder die ungeheuren rein antithetischen Perioden der Sikinnis, die als eine Uebertreibung dieses Baues bis zum Unschönen und Ueberkünstelten erscheinen, treten in ihnen auf, noch die unausgesetzte Repetition der Gruppen (Verse), welche im Kordax zu herrschen scheint. Aber auch die strenge, im Hyporchem herrschende Richtung, welche jede repetirte Periode verwirft und folglich nur die einmalige Antithesis mit oder ohne Umkehrung der Glieder kennt,

wird in der eigentlichen Emmeleia nicht innegehalten. Sie bewegt sich nicht gern unausgesetzt in so scharfen Perioden, wie es die nichtrepetirten sind, sondern sie stellt ein ruhiges Ebenmass her, indem sie beide Arten der Perioden neben einander gebraucht. Repetirt stichische Perioden freilich sind so einförmig, dass sie unmöglich ganze Strophen bilden können: sie bilden nur einzelne Partien derselben und gewähren so eine angenehme Abwechselung zu den kunstvolleren Perioden. Man vergleiche beispielsweise Ag. IV, β; Cho. I, β; Suppl. I, η. Nirgends sind diese „Läufe" mehr als sechsgliedrig. Nur einmal treffen wir eine kleine Strophe dem Anscheine nach ganz und gar repetirt stichisch gebaut, mit einem Vorspiel; es ist Suppl. III, α. Aber hier liegt vielmehr eine rein antithetische Periode vor, wie jetzt ganz leicht aus der metrischen Gestalt der Sätze erkannt werden kann:



Nur im Klageliede ist eine längere repetirt stichische Periode gestattet, wie Pers. III, γ. — Dagegen kann eine Strophe recht gut repetirt-palinodisch sein, doch sind die grossen Tragiker auch hier nicht über drei, höchstens vier Gruppen hinausgegangen. Bei Sophokles findet sich in den echten Chorliedern gar kein Beispiel dieses Baues; er muss in seinen kleinen Chorgesängen zu sehr nach Mannigfaltigkeit streben und überall eine gewisse Kunst entfalten, will er den Mangel jenes grossartigen Zusammenhanges der Chorlieder unter einander, wie er noch bei Aeschylus herrscht, ersetzen. Aber bei letzterem finden wir sechs Beispiele, Eum. I, γ; Suppl. VI, α; ib. II, γ; Pers. I, β; ib. Ep.; Prom. II, α. Wir lernen aus diesen Stellen wiederum, mit wie feinem Gefühle der grosse Meister seine Compositionen bis ins Einzelne ausgearbeitet hat. Denn etwas Ermüdendes muss auch der repetirt-palinodische Bau haben (ob er gleich viel lebensvoller als der repetirt-stichische ist, da eigentlich jeder Vers bei ihm eine rasche und lebendige

Periode für sich ist), wenn er eine ganze Strophe bildet, auch wo er nur, wie hier, eine Periode von 3—4 Gruppen bildet. Dies Ermüdende hat Aeschylus nun ihm sogleich benommen, indem er nur steigende, und zwar äusserst lebendige Takte in dieser Weise verwendet hat; in den ersten drei Beispielen finden wir dochmisches, in den anderen jonisches Mass. Doch auch das hat dem grossen Componisten noch nicht genügt. Die repetirt dochmischen Perioden Eum. I, γ und Suppl. VI, α, nur aus drei Gruppen bestehend und die viergliedrige jonische Periode, Pers. I, Ep. haben im Schlussverse den „nachdrücklichen“ Takt ⌴ ◡ und ⌴ ◡ ◡ (§ 9), wodurch dieser Vers ganz besonders absticht und so der Reihenfolge durch einen sehr bemerkenswerthen Schluss Leben gibt. In den Strophen Suppl. II, γ und Prom. II, α finden wir durch ein Nachspiel denselben Zweck erreicht. Ausserdem ist den jonischen Folgen durch Dichoreen Abwechselung und Beweglichkeit gegeben, so auch Pers. I, β, wo der letzte Satz, mit dichoreïschem ersten Takte sehr angenehm gegen die sonst rein jonischen Sätze absticht.

Im Uebrigen erlangen wir einen viel klareren Einblick in jenes schöne Ebenmass der Emmeleia durch die Betrachtung des Baues der Strophen und der ganzen Gesänge, so dass wir auf Buch V und VI für nähere Information verweisen. Aber auch schon die Constatirung der Perioden an und für sich ist geeignet, einen Begriff von dem Charakter der Orchesis wie dem der Musik zu gewähren.

6. Wenn eine wohl ausgeprägte Periodologie ihre Genesis nirgend anders hat als in den Chortänzen, welchen sie einen rhythmischen Ausdruck gibt, so darf man von vornherein keine strenge Durchführung derselben in jenen Gesängen suchen, die theils von einzelnen Schauspielern, theils wechselweise vom Chore und einzelnen Personen vorgetragen wurden. Die **Monodien** also und **Wechselgesänge** sind nicht an Periodologie gebunden; selbst strophische Anordnung tritt bei den ersteren oft gänzlich zurück. Bedenkt man aber, dass die Periodologie nicht für die Orchesis allein, sondern eben so gut für die Musik ihren Werth hat, so muss man sehr begreiflich finden, dass sie keineswegs gänzlich zurücktritt in jenen Arten von Gesängen, sondern vielmehr oft in schönster Fülle und Mannigfaltigkeit entwickelt ist. Eine specielle

Darstellung dieser schwierigen Compositionen ist dem dritten Bande der Kunstformen vorbehalten; das für das Verständniss der grossen Aeschyleïschen Compositionen Nothwendigste aber werden wir Buch VI—VIII geben. Hier sei nur erinnert, dass schon bei Sophokles, El. I und besonders Phil. V ein Ueberwuchern langer repetirt-stichischer Reihenfolgen beginnt, die kaum noch auf den Namen von Perioden Anspruch machen können, übrigens vortrefflich zum Inhalte der Klagegesänge passen (vgl. § 33, 6). Bei Aeschylus dagegen treffen wir sowohl Wechselgesänge und Sologesänge ohne alle Periodologie (Cho. II; Eum. II; Prom. IV), als auch einen solchen (Ag. V), der in unübertrefflich schöner Weise aus der wüstesten Unordnung zu einer ausserordentlichen Formenschönheit emporsteigt. Schlagend sind die Verhältnisse in der Parodos des Prometheus, die in der ersten Strophe der Periodologie entbehrt, da der Chor der Okeaniden noch in der Luft schwebt, aber mit wohl geordneten Perioden abschliesst, während diese, herabgestiegen, sich ordnen und auf der Bühne Platz nehmen. Perioden in der ersten Strophe herzustellen, gelingt nur äusserlich, und die so hergestellten sind ohne wahre Gliederung, wie schon in der Eurhythmie erkannt war.

Wir sehen also, dass jede Art der lyrischen Partien bei den grossen Dramatikern je nach der zu Grunde liegenden Tanzweise ihren scharf ausgeprägten Charakter hat. Und so muss deshalb auch aus der Periodologie, und hieraus ganz allein ein Verständniss der antiken Tänze gewonnen werden können.

---

§ 33. Rhetorischer Werth der rhythmischen Perioden.

1. Wir stellen in der That ausserordentliche Forderungen an die Poesie, wenn wir von ihr verlangen, dass ihre Formen zu gleicher Zeit einem streng geordneten Chortanze, einer effectvollen und in keiner Beziehung lockeren Musik und obendrein dem Inhalte vollkommen entsprechen und genügen sollen. Die lyrischen Theile

der classischen Tragödie haben aber vollständig allen drei Forderungen entsprochen. Es ist kein einziger Takt für Musik und Tanz unnütz, verkehrt gebildet oder unrichtig gestellt; und ebenso entspricht der rhythmische Bau im grossen Ganzen, so weit dies nämlich überhaupt ausführbar und möglich ist, dem Inhalte der einzelnen Strophen und Gesänge, ja dem der einzelnen Verse. Bei Pindar und den übrigen chorischen Lyrikern, deren Gedichte meist aus stets wiederkehrenden Perikopen von je einer Strophe, einer Gegenstrophe und einer Epodos bestanden, war das Letztere freilich nicht möglich; aber der tragische Chor, wie er die Handlung durch sein Auftreten in die Gegenwart rückt (indem er nicht episch erzählt, wie in jenen Gedichten des Stesichorus und in wenig geringerem Grade in manchen Epinikien Pindars), weiss sie auch durch lebendige Uebereinstimmung der Musik mit dem Texte zu klarster Anschauung zu bringen. Derartig sind die Schöpfungen eines Aeschylus und Sophokles. Anders freilich steht es sogleich wieder mit Euripides, der wenig tiefes Verständniss der Form zeigt, und wieder anders mit dem Komiker, der nicht selten geradezu den Werth der Formen umdreht, um einen komischen Effect zu erreichen.

Ueber den Zusammenhang des Sinnes mit den Formen der Takte und Sätze haben wir Verschiedenes an diesen und jenen Stellen mitgetheilt, in § 18 u. s. w. Eine kurze Charakteristik der Taktformen nach ihrem Ethos gibt Leitf. § 10. In der Eurhythmie ist dagegen auch auf die Formen der Perioden Rücksicht genommen worden, und am besten wird man sich aus dem Commentar zu Ag. I und V, Eum. I und IV, Suppl. I und § 19, 1 daselbst orientiren lernen. Wir begnügen uns hier mit einigen zerstreuten allgemeinen Bemerkungen.

2. Je ungewöhnlicher, hervorragender und schärfer ausgeprägt der rhythmische Bau einer Partie ist, desto leichter gelingt es, den Zusammenhang derselben mit dem Inhalte des Textes nachzuweisen. Der Grund ist kein anderer, als der, dass eine solche Partie auch eine sehr bemerkenswerthe Melodie haben musste, und diese kann einem Texte nicht nach Belieben gegeben werden. Die gewöhnlichen kleinen antithetischen, palinodischen, stichischen und palinodisch-antithetischen Perioden nun springen zu wenig hervor, als dass deutliche Absichtlichkeit wegen des

Wortsinnes bei ihrem Bau gewaltet haben sollte. Eben so sind Verse von gewöhnlicher Ausdehnung, rhythmische Sätze von den gewöhnlicheren oder ähnlichen Formen wenig charakteristisch. Aber grössere rein antithetische Perioden, namentlich wo ihr Bau besonders scharf hervortritt durch verschiedenes Taktmass oder verschiedene metrische Gestalt der Reihen, sind meistens auch mit unverkennbarer Absicht dem Inhalte angepasst. Dasselbe ist der Fall bei längeren repetirt-palinodischen und repetirt-stichischen Perioden, bei dem Mangel an Periodologie und bei ungewöhnlich langen Versen oder einer Reihenfolge besonders kurzer Verse.

Findet in einem Gesange und besonders in einer Strophe rascher Wechsel des Taktes und des Periodenbaues statt, so werden diese Verhältnisse um so deutlicher. Darauf ist in den oben citirten Stellen des Commentars zu Aeschylus wiederholt hingewiesen worden.

3. Im **Wechselgesange** lassen die Antithesen in der Darstellung und überhaupt die ganze Eintheilung derselben sich vorzüglich gut durch den Wechsel der Personen ausdrücken, denen je grössere oder kleinere rhythmische Abschnitte zufallen. Hierdurch werden die antithetischen und die repetirten Perioden besonders deutlich und zeigen am klarsten den innigen Zusammenhang von Inhalt und Form. Es würde viele Ungehörigkeiten nach sich ziehen, die Verhältnisse in der Strophe, in der Periode und dem Verse getrennt zu behandeln, weshalb wir Alles an dieser Stelle zusammenfassen.

Aeschylus, der zuerst den Dialog eingeführt hat, ist auch in der Personenvertheilung innerhalb der Chorgesänge noch auf einem ungemein primitiven Standpunkte, d. h. bei ihm herrscht die strengste und unwandelbarste Ordnung, die mit wahrer innerer Schönheit geradezu identisch ist und nie ein Haarbreit übertreten wird, um durch Neuerung und Willkühr zu überraschen und Effect zu machen. Es würde die Beobachtung des Personenwechsels bei ihm ganz allein genügen, unsere Eintheilungen in Sätze, Verse und Perioden vollkommen zu beweisen — wie eine Unmenge anderer Erscheinungen ebenfalls jede einzeln schon die von uns gefundene Periodologie ausser Zweifel stellt. Da aber der Personenwechsel etwas so rein Aeusseres ist und auch für diejenigen Ueberzeugungskraft besitzen muss, welche den Kunstformen der Poesie kein

specielles Studium gewidmet haben, so geben wir hier die Hauptregeln für die Praxis des Aeschylus. Die Fälle sind:

I. Der Chor übernimmt die Strophen und Gegenstrophen, einzelne Sänger die Anapästen (von denen der Chor auch einzelne Systeme dazu haben kann). Ag. VII; Eum. VI; Prom. I. Das umgekehrte Verhältniss findet nie statt.

II. Der Chor hat einen Theil der Strophen und ihre Gegenstrophen, dazu Anapäste; zwei einzelne Sänger theilen sich so in den Rest, dass je die eine die Strophe, die andere die Gegenstrophe übernimmt. Cho. III, α — ϛ, η, ι.

Hier wie bei (I) offenbart sich, dass der Chor auch im Wechselgesange möglichst die Hauptrolle spielen muss. Ihm fallen die wichtigeren Strophen zu, die Einzelpersonen tragen mehr ihre individuellen Gefühle vor, so zwar, dass Strophe und Gegenstrophe einander dem Sinne nach ergänzen. In dem vorliegenden Gesange geht die Theilung weiter in Str. ζ und ϑ; am Schluss aber wird sie wieder strophisch, nach Regel IX.

Es kommt nicht vor, dass einem einzelnen Sänger bestimmte Strophen und Gegenstrophen zufallen, während der Chor und ein anderer Sänger dieser eine andere Strophe, jener die Gegenstrophe dazu vortragen.

III. Jeder Sänger (und so auch der Chor) übernimmt je eine oder mehrere Perioden in der Strophe. Suppl. IX, β. — Sept. VIII, α. — Pers. VII, α. β.

IV. Wird eine Periode unter zwei Sänger vertheilt, und der Wechsel ist nicht von Vers zu Vers, so muss jeder Sänger in der palinodischen Periode eine ganze Gruppe übernehmen; in den antithetischen Perioden muss ebenfalls durch den Personenwechsel die Zusammensetzung klar werden, so dass der neue Sänger durchaus eine neue Gruppe beginnen muss. Auch ein Vorspiel kann abgetrennt werden (und so gewiss auch ein Nachspiel, wofür aber keine Beispiele vorliegen). Ausserdem darf der Personenwechsel in der einen Gruppe versweise stattfinden, während die andere von einem einzelnen Sänger (oder dem Chor) vorgetragen wird.

Diese Regel ist ausserordentlich wichtig. Wir bitten § 31, 10 zu vergleichen. Die Fälle sind:

Ag. V, ζ.

A. do . do . do .
B. do do . jamb. 4 . do do . do . do . do .

Eum. V (bachiisch).

A. 2 . 2 . 2 .
B. 2 . 2 . 2 .

Suppl. IX, α (jonisch).

A. 2 . 3 . 2 . 2 .
B. 2 . 3 . 2 . 2 .

Sept. VIII, β.

A. 5 προ.
B. 5 . 3 . 3 . 3 . 5 .

Sept. VIII, γ.

A. 6 . 6 . 4 . 4 .
B. 6 . 6 .

ib. δ.

A. 6 προ. 6 . 3 .
B. 6 . 3 .

Cho. III, ζ. (vgl. § 31, 10)

A. 6 . 4 — 6 . 6 . 6 . 6 —
B. 4 . 6 .

Pers. VII, δ.

A. 6 .
B. 4 .
A. 4 —
B. 4 . 4 . 6 .

Eum. VII?

A. 4 . 5 .
B. 4 .

Sept. IX, Ep., Per. IV.

A. 6 .
B. 4 . 6 .

Man prüfe die Antithesen, welche gleichzeitig im Texte stattfinden! Wie schön und sinnreich diese Personenvertheilung ist, ergibt sich auf den ersten Blick, ebenso wie leicht ein ungeregeltes Eingreifen in allen Perioden möglich gewesen wäre, und wie sehr

deshalb der Bau von jenen durch diese Gesetzmässigkeit bewiesen wird.

V. In kommatischen Gesängen ohne Periodologie fallen den einzelnen Sängern bestimmte, in sich einige Abtheilungen zu. Ag. V. — Eum. II.

VI. Häufig ist der Fall, dass die einzelnen Sänger je einen Vers übernehmen. Cho. III, ϑ. — Suppl. IX, γ. — Sept. IX, Pro., Str. und Ep. — Pers. VII, ε. In diesem Falle müssen alle Verse gleiche Ausdehnung haben, ausgenommen die nicht respondirenden (Vorspiele u. s. w.).

Die Betrachtung der einzelnen Stellen ist äusserst lehrreich für die Erkenntniss des Wesens der Perioden.

Zweigliedrige, also stichische mit Personentheilung, zeigen immer eine starke Sinnantithese in den beiden Versen. Die Stellen sind:

Sept. IX, Str., Per. II.	Gstr. Per. II:
Ā. πρὸς φίλου ἔφϑισο.	Ī. ὤλεσε δῆτ᾽ ἄπο,
Ī. καὶ φίλον ἔκτανες.	Ā. τόνδε δ᾽ ἐνόστισε.
ib. Per. III:	ib. Per. III:
Ā. διπλᾶ λέγειν.	Ī. τάλαν γένος.
Ī. διπλᾶ δ᾽ ὁρᾶν.	Ā. τάλαν πάϑος.
ib. Per. IV:	ib. Per. IV:
Ā. Ἀχέων τοίων τάδ᾽ ἔγγυϑεν.	Ī. δύστανα κήδη ὁμώνυμα,
Ī. αἵδ᾽ ἀδελφαὶ ἀδελφέων.	Ā. λυγρὰ διπάλτων πημάτων.
ib. Ep., Per. II:	ib. Ep., Per. III:
Ā. ἰὼ πόνος	Ā. δώμασι καὶ χϑονί
Ī. ἰὼ κακά.	Ī. καὶ τὸ πρόσω γ᾽ ἐμοί.

Vgl. Suppl. IX, γ, P. II.

In dreigliedrigen Verbindungen fasst der letzte Vers den Inhalt der andern beiden zusammen. Vgl. Cho. III, ϑ, Per. I.

In viergliedrigen Folgen enthält der zweite Vers eine Antithese des ersten, der vierte eine solche des dritten, so dass man palinodische Perioden von dem Bau

a
a
·
a
a
·

darin erkennt (§ 31, 2—3).

Sept. IX, Str.	ib. Gst.
Ā. ἦ μαίνεται γόοισι φρήν.	Ī. ἦ δυσθέατα πήματα.
Ī. ἐντὸς δὲ καρδία στένει.	Ā. ἐδείξατ' ἐκ φυγᾶς ἰών.
Ā. ἰὼ ἰὼ πάνδυρτε σύ.	Ī. οὐδ' ἵκετ' ὡς κατέκτανεν,
Ī. σὺ δ' αὖτε καὶ πανάθλιε.	Ā. σωθεὶς δὲ πνεῦμ' ἀπώλεσεν.

ib. Epod.

Ā. σὺ τοίνυν οἶσθα διαπερῶν —
Ī. σὺ δ' οὐδὲν ὕστερον μαθών —
Ā. ἐπεὶ κατῆλθες ἐς πόλιν
Ī. δορός γε τῷδ' ἀντηρέτας.

Oder auch die Verse zählen nach einander auf, wodurch die Periode zur repetirt stichischen wird, Pers. VII, ε, Per. III.

VII. Eine genaue Zerlegung in Sätze haben wir Eum. I, β, Per. III; und eine solche in die einzelnen Takte ib. Per. I und II. Dabei fallen die Personen bei steigenden Takten mit den Auftakten, bei nicht steigenden (dort antithetischen, päonischen) mit den Senkungen ein. Eurh., S. 248 ist diese Responsion nach Takten besprochen.

VIII. Wenn ohne Taktresponsion die Personen sich in einsätzige Verse theilen, so wird dadurch immer die Tetrapodie in 2 + 2, die Hexapodie in 2 + 4 Takte zerlegt. — Pers. VII, ε, 4. — Sept. IX, Pro. 1. 2. 3. 4. 5. Dabei ist sehr bemerkenswerth, dass die erste Hälfte immer steigende Takte hat, die zweite ebenfalls steigende bei den Tetrapodien, aber fallende bei den Hexapodien — die längere Reihe bedurfte einer solchen Antithese! Ferner finden bei solchem Personenwechsel immer starke Antithesen im Sinne der beiden Verstheile statt. Man vergleiche die Stellen!

IX. Oefter nimmt die Personentheilung im Verlauf des Gesanges zu; aber gegen den Schluss hin fallen dann meist wieder

den einzelnen Personen grössere Partien zu. Cho. III; Suppl. IX; Sept. IX. Anders Pers. VII.

4. Nur im Dialog finden wir bei Aeschylus einmal eine Theilung des Verses, die mit der rhythmischen Gliederung nicht in Beziehung steht, Prom. 980:

Π. οἴμοι. Ε. τόδε Ζεὺς τοὔπος οὐκ ἐπίσταται.

Es ist dies ein deutlicher Fingerzeig, dass die Trimeter des Dialogs schon zur Zeit der Blüte der Tragödie anfingen, sich von einem mehr melischen Vortrage zu emancipiren und mehr und mehr einen declamatorischen Charakter anzunehmen. Bei allen folgenden Dichtern nehmen diese Erscheinungen zu, und besonders häufig ist eine Zerfällung des Trimeters in zwei Tripodien durch die Personentheilung, wodurch man auf diejenige Intonirung des Trimeters geführt wird, welche ich Leitf., § 26 und Comp., § 13, 5 statuirt habe. Da die specielle Darstellung dieser Verhältnisse in Band IV der Kunstformen gehört, so möge vorläufig auf die hübsche Zusammenstellung von M. Wilms de personarum mutatione et a poetis tragicis et ab Aristophane in versibus dialogicis usurpata, Düsseldorf 1855 verwiesen werden. Nur sind hier auch melische Verse ohne Unterscheidung herbeigezogen und mehrere Irrthümer in der Personenvertheilung begangen worden.

Schon bei Sophokles sind aber mit Einem Schlage die schönen Gesetze für die Personenvertheilung, wie sie bei Aeschylus herrschen, verschwunden. Es wird nicht der geringste Unterschied mehr gemacht: an beliebigen Stellen sowohl der Perioden als der Verse und Sätze tritt Personenwechsel ein. Ich wüsste kein zweites Beispiel in der ganzen Literatur, dass eine bisher herrschende so schöne und einfache Gesetzlichkeit unmittelbar in dem Grade aufgehoben sei; es hängt aber diese Freiheit, die Partien ganz beliebig unter die Sänger zu vertheilen, ohne Zweifel mit dem Streben zusammen, Effect zu machen. Man kann leicht einen klaren Ueberblick der Verhältnisse gewinnen in El. III; O. C. I. II. IV. IX; Trach. VI. VIII; Phil. I. V. — An anderen Stellen sehen wir aber auch die Aeschyleïschen Gesetze treu bewahrt, wenigstens da, wo in einer grossen wesentlich antithetischen Periode die Uebertretung derselben eine grosse Unklarheit im Gefolge haben würde, El. I, β.

5. Wie durch die Perioden antithetischen Baues scharfe

Gegensätze im Sinne der rhetorischen Sätze und Aehnliches ausgedrückt werden soll, ist im Commentar zu Aeschylus bereits mehrfach notirt worden. Am deutlichsten wird die Sache, wo der Periodenbau rasch ein anderer wird, wie in der Epodos Ag. I, wo der Commentar zu vergleichen ist. Die Antithesen im Sinne des Textes zeigen sich aber am deutlichsten dort, wo die Sätze in der Periode verschiedenes Taktmass haben, oder wo einzelne derselben einen ganz besonders hervorstechenden metrischen Bau haben, z. B. durch die Taktform D in choreïschen Reihen. Lehrreich sind besonders folgende Stellen: Ag. III, γ, Per. II; IV, α, Per. 1; Sept. VIII, γ; Eum. IV, γ. Hier liegen fast dieselben rhetorischen Gruppirungen (chiastische Perioden) vor, als rhythmische Figurationen vorhanden sind. Und dies sind zugleich diejenigen Perioden antithetischen Baues, in denen derselbe am schärfsten ausgesprochen ist.

6. In der repetirt palinodischen Periode, namentlich wo sie aus Dactylen besteht, kommt eine gewisse unwandelbare Festigkeit, Bestimmtheit, Vertrauen zum Ausdruck, wie schon der Anfang in der Parodos des Agamemnon lehrt. Bei kleinerem Umfange der zweisätzigen Verse, wie beim dochmischen Dimeter, geht diese Periodenart wie rhythmisch, so auch ihrer Bedeutung nach in die repetirt stichische über, deren Wesen ist, lange Reihen von Gleichartigem aufzuzählen. Aus diesem Grunde finden wir die concitirten Dactylen fast nur als lange repetirte Perioden aus lauter Tetrapodien, die obendrein nicht befriedigend mit der Form F, sondern meist mit der Form B schliessen. Man vergleiche nur, um den Sinn dieser Perioden zu erkennen, die repetirt stichischen Partien in El. I und Phil. V. Ganz besonders lehrreich ist aber der Klagegesang Pers. III. In Strophe α und γ sind die längsten repetirt stichischen Perioden, welche überhaupt bei Aeschylus vorkommen — und zugleich die deutlichsten lang hingezogenen Aufzählungen. Man vergleiche nur jene Strophen mit ihren Reihen wie:

Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπεν —

und man wird sogleich gewahr werden, was die rhythmische Form auch für den Wortsinn bedeute. Und damit völlige Sicherheit

eintrete und der letzte Zweifel beseitigt werde, so steht zwischen jenen beiden Strophenpaaren ein Strophenpaar (β′) ohne jene Aufzählungen und zugleich ohne jene Periodenform, mit kleinen nur zwei- bis dreigliedrigen Perioden, die trefflich sich dem Inhalte der wechselnden Gedanken anschliessen. Ja, Strophe α′ selbst endet mit zwei Versen, die nicht mehr jene Herzählungen enthalten und sogleich auch den periodischen Bau ändern.

Ich hätte lange Reihen Citate als Belege und Erläuterung der im Allgemeinen aufgestellten Grundsätze geben können. Doch wird für jeden, der Augen hat, es beweiskräftig genug sein, wenn sämmtliche, besonders rhythmisch hervorragende Perioden bei Aeschylus — und diese sind so eben aufgeführt worden — auch ganz analoge rhetorische Verhältnisse zeigen. Es gibt nämlich keine durch Taktwechsel u. s. w. schärfer ausgeprägten Perioden antithetischen Baues bei Aeschylus, als die oben citirten; ebenso sind die drei repetirt palinodischen und repetirt stichischen Perioden, die so eben besprochen wurden, die allerhervorragendsten bei dem Vater der Tragödie. Die repetirt stichische Periode, Cho. I, β, V. 6—10 ist schon, trotzdem sie fünfgliedrig ist, weniger hervorragend, da sie nur den Anhang ihrer Strophe bildet und ausserdem gegen das Ende in der Gestalt der Reihen stärker variirt ist. Daher wird in ihr auch in geringerem Grade aufgezählt.

Auch die monodischen Spondeen, den concitirten Dactylen analog, bilden meist sehr lange Reihen, durch welche der „nicht endende Schmerz“ ausgedrückt werden soll.

7. Will man erkennen, welche Bedeutung den aus langen „athemlosen“ und den aus ausserordentlich kurzen Versen gebildeten Perioden innewohne, so vergleiche man bei Aeschylus ganz besonders folgende Stellen und den Commentar dazu in der Eurhythmie: Ag. I, Str. δ, Per. II; Sept. V, Str. β; Prom. I, Str. α. Man vergleiche zu den beiden letzteren Stellen ausserdem Eurh., S. 82 sq.

8. Auch in der Hinsicht beweist sich Aeschylus als derjenige Dichter, welcher auf dem Boden der reinsten Natürlichkeit steht, dass er nicht durchgängig Periodologie eingeführt hat. Diese durfte fehlen in Wechsel- und Sologesängen, die von keinen regelmässigen Tanzschwenkungen begleitet waren; sie ist aber nur unterlassen,

wo zugleich der Inhalt des Gesanges einer so strengen Gliederung widerstrebte, so dass diese letztere als etwas Aufgezwungenes und Fremdartiges hätte erscheinen müssen und die rhythmische Wohlordnung mit der Verwirrung im Wortsinne einen grellen Widerspruch gebildet hätte.

Es fehlt nämlich die Periodologie ganz oder zum Theil

1) in Ag. V in den Anfangsstrophen, weil die Seherin in dunklen Räthseln spricht (vgl. Eurh., S. 143 sq.);

2) in Cho. II, einem ebenfalls mit Absicht dunklen und kaum verständlichen Gebete;

3) in Eum. II, weil der Inhalt ein buntes Gemisch von Aufforderungen, Verwünschungen und Betheuerungen ist, zugleich aber das wirre Suchen der Erinyen zur Anschauung kommen soll;

4) in Prom. IV, wo Io's Wahnsinn ausgedrückt wird durch den wirren Rhythm;

5) in der Anfangsstrophe von Prom. I, um die hastige und ungeordnete Luftfahrt der Okeaniden darzustellen.

Sophokles hat nirgends es an Periodologie fehlen lassen. Die Musik also ist bereits so sehr zur Herrschaft gelangt, dass man ihre Formen auch dort anwendet, wo sie wenig in Einklang mit dem Inhalte stehen. Zugleich aber hängt auch diese Erscheinung eng zusammen mit der vollständigen Emancipirung der einzelnen Gesänge, die nicht mehr zu einer einheitlichen Composition, deren Gesetze sich durch das ganze Drama erstrecken, vereint sind. Ein einzelnes Chorlied, das ausser musikalischem Connex mit den übrigen im Drama steht, darf keine ungeregelten Rhythmen mehr haben, wie dasjenige, welches nur in die grosse Composition als Contrast eingeschoben ist, um die Wohlordnung in den voraufgehenden und folgenden Gesängen desto mehr hervorzuheben. Und ausserdem finden wir in den Sophokleïschen Gesängen keine der Motive, die in den einzelnen Aeschyleïschen Gesängen den Mangel an Periodologie hervorgerufen haben.

9. Eine ganz eigenthümliche Erscheinung, welche sich Sept. I, γ, Per. II und weniger bemerkbar auch anderswo findet, mag hier noch erwähnt werden. Diese Periode besteht aus dochmischen Dimetern und der jambischen Hexapodie

2 : ⌊_ | ⌊_ | _ ◡ | _ ◡ | ⌊_ | _ ∧ ||,

welche die beiden äussersten Glieder der grossen palinodisch-mesodischen Periode bildet und ausserdem als Mittelspiel auftritt. Dass dieser Satz melisch sei, beweist ausser seinen Synkopen eben die Stellung in der Periode. Aber wie eigenthümlich: trotzdem fünf Verse in dochmischem Masse dazwischen liegen, ist doch der Sinnzusammenhang der ersten Hexapodie mit der letzten sowohl in der Strophe wie in der Gegenstrophe so augenscheinlich und so eng, dass alle dazwischen liegenden Verse eigentlich nur unterbrechen. Man vergleiche nämlich:

Str. V. 3. Ἀργεῖοι γὰρ πόλισμα Κάδμου
9. προσίστανται, πάλῳ λαχόντες.

Gstr. V. 3. Κύπρις θ᾽, ἅπερ γένους προμάτωρ
9. κούρα, τόξοισιν εὖ τυχάζου.

Wir finden hier, dass der antithetische Bau ganz besonders deutlich gemacht ist, wie durch die metrische Gestalt der Verse, so durch den engen Sinnzusammenhang in den beiden äussersten Gliedern. Sonst würde eine rhetorische Antithese denselben Zweck erfüllen; dass aber auch das hier angewandte Mittel ein wirkungsvolles ist, liegt auf der Hand. Merkwürdig aber, die Verse drei sind auch im engsten Sinnzusammenhange mit den folgenden dochmischen Dimetern:

Str. V. 3. Ἀργεῖοι γὰρ πόλισμα Κάδμου
4. κυκλοῦνται.

Gstr. V. 3. Κύπρις θ᾽, ἅπερ γένους προμάτωρ,
4. ἄλευσον.

So erkennen wir hier auf das Deutlichste, wie wohl verbunden die einzelnen Theile der Melodie unter sich waren, und mit welcher Kunst dennoch Anfang und Ende der Periode in die nächste Beziehung gebracht wurden. Zugleich vermögen wir aus dieser Beobachtung zu erkennen, dass in der vorliegenden Strophe nicht eine repetirt palinodische Periode mit Vorspiel zu suchen ist,

ein Bau, der mit Eurh., § 11, 2, III in Widerspruch stände. Und so würde an zahlreichen Stellen gezeigt werden können, wie nur die in der Eurhythmie bereits aufgestellten Regeln, streng angewandt, auf neue Resultate führen, während die geringste Uebertretung derselben überall auf Widersprüche und Inconsequenzen der allerverschiedensten Art führt. Wir haben bei manchen Gelegenheiten bereits Belege dazu gegeben.

Fünftes Buch.

Die Strophen.

---

§ 34. Begriff und Hauptgesetze der Strophen.

1. Wir kommen zu dem schwierigsten Punkte der ganzen Compositionslehre. Es ist bekannt genug, dass man bei den bisherigen Theorien nicht vermocht hat, zu einer Erkenntniss des Baues, namentlich der chorischen Strophen, zu gelangen; und unmöglich kann man in kurzen Definitionen und Schemen denselben zu lebendiger Anschauung bringen. Wir müssen deshalb Schritt für Schritt, mit der Aufzählung äusserer Kennzeichen beginnend, bis zu den grösseren und kunstvolleren Strophen vorzudringen versuchen, deren Verständniss erst das Schlussresultat der sämmtlichen folgenden Darstellungen sein kann. Das Ueberzeugende wird freilich eben so sehr im Nachweise jener äusseren Gesetzlichkeit, als in den sich ergebenden sinnreichen Constructionsprincipien wohnen; denn ohne jene positiven Angaben würde man leicht einen grossen Theil der angenommenen Bauarten für subjectives Ermessen halten können.

Wir haben es nicht mit rein mathematischen Begriffen zu thun, die eigentlich durch eine richtige Definition schon vollständig erledigt sind, sondern mit Kunstproductionen, die in bestimmter

historischer Entwickelung sich heranbilden, und bei den einfachsten Formen beginnend, schliesslich zu einem so kunstvollen Baue sich erweitern, dass es schwer fällt, in letzterem den einigen Mittelpunkt zu finden. Ohne einen Blick auf diese historische Entwickelung ist deshalb der Bereich der Strophe schlechterdings gar nicht festzustellen. Sodann sind die Strophen, was wohl festzuhalten ist, nur so lange vollständig in sich abgeschlossene und abgerundete Grössen, als sie, ohne Wechsel der Form, die Compositionen in ununterbrochener Folge bilden. Wechseln dagegen verschiedene Formen derselben, so ist es möglich, ja zuweilen gewiss, dass eine Strophe an und für sich kein völlig befriedigend abgeschlossenes Ganze sei, dass vielmehr erst im ganzen Complex der Strophen und Gegenstrophen, wozu noch die Vorstrophen (προῳδοί), Mittelstrophen (μεσῳδοί) und Nachstrophen (ἐπῳδοί) treten, der volle Abschluss und die oberste Einheit zu finden sei. Wir kommen also zu ganz ähnlichen Erscheinungen wie bei den Versen. Der einfachste und regelmässigste Bau findet sich in den fortlaufend gebrauchten Strophen der äolischen und jonischen Lyrik; am verwickeltsten ist der Bau derselben bei den Enkomiasten, wo eine äusserst kunstvolle Melodie auf je ein Strophenpaar, dem eine Nachstrophe folgt, vertheilt ist; einfacher und lichtvoller wird er wieder in den tragischen Chorliedern, da hier die grösste Mannigfaltigkeit nicht innerhalb der je zwei Strophenformen concentrirt zu werden braucht, sondern durch einen Wechsel verschiedener Strophen erreicht wird. So werden wir denn in § 35—37 nach einander zu betrachten haben die fortlaufend gebrauchten Strophen, die Strophen der Dramatiker und die Pindarischen Strophen, ganz wie wir die Verse darstellten in § 28—30.

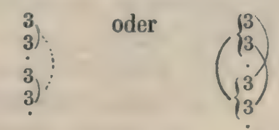
2. Die obige Betrachtung zeigt zugleich, dass die Theorie der Strophen auf das Innigste zusammenhänge mit der der verschiedenen Arten der Poesie. Wir langen so bei der Lehre von den Typen an, welche im Leitfaden, Buch IV behandelt ist, während die Organisation der chorischen Gedichte nach der einen Seite hin Buch V weiter erörtert ist. Hier nun fassen wir, indem wir für das Uebrige auf den citirten Abschnitt verweisen, nur kurz zusammen, was für die längsten in sich abgeschlossenen und meist ein- oder mehrere mal wiederholten Abschnitte der verschiedenen Gedichtarten zu sagen ist.

I. Im **recitativen Gedichte** ruht die Einheit in dem eine wohl abgerundete Periode bildenden **Verse**, der eine feste Modulation trägt, die vermöge ihrer geringen Mannigfaltigkeit in Tönen leicht eine einfache Begleitung durch die Leier findet. Vgl. hierüber Comp., § 28 und Leitf., § 26.

II. Während die recitative Poesie mehr declamatorischen Charakter annimmt, entwickeln sich Verse aus je Einem rhythmischen Satze, die weniger eine musikalische Modulation tragen, als diejenigen Accente hervortreten lassen, die der Wortsinn erfordert. Vgl. § 13, 7.

III. Die komische Poesie, d. h. die der Jambographen, nach lebendigen Contrasten strebend, führt **Gruppen** von je zwei oder drei Versen ein, die theils durch sehr verschiedenen Umfang, theils durch abweichendes Taktmass einen komischen Effect machen. Diese Gruppen (οἱ ἐπῳδοί, nicht αἱ ἐπ.) eignen sich deshalb höchstens zu komischen Liedern, durchaus nicht zu Tanzweisen, da ihnen jedes Gleichgewicht fehlt, am besten aber zur lebendigen Declamation. Und dass sie so von Anfang an verwendet sind, zeigt schon Archilochus, bei dem sie in den Fabeln, jenen Gedichten, die vermöge ihres didaktischen Charakters am weitesten von dem ursprünglichen musikalischen Charakter entfernt sind, auftreten. Vgl. Leitf., § 28.

IV. Dagegen tritt schon frühzeitig in der rein melischen Poesie das Bestreben auf, die Verse zu grösseren, wiederkehrenden Abtheilungen zu vereinen, die sowohl in sich durch deutliche Antithesen die alte Einförmigkeit unter den Versen aufheben und in dieser Beziehung mit den Gruppen der Komiker stimmen, als auch ein vollständiges Gleichgewicht unter den einzelnen Theilen bewahren und in so fern der im Verse herrschenden Gesetzlichkeit einen weiteren Spielraum eröffnen. Dies eben sind die **Strophen**. Die älteste Art derselben ist das Distichon, das nur äusserlich mit den „epodischen" Gruppen zusammengestellt werden kann und aus einer Verschmelzung zweier Versperioden besteht:



Eine Strophe also kann aus einer einzigen Periode bestehen, aber schon in ihren ersten Anfängen besteht sie immer aus mehr als Einem Verse, worin sie wesentlich von den blossen Perioden verschieden ist, die, wie wir wissen, sehr oft aus Einem Verse bestehen, ja deren mehrere sogar theilweise bei Pindar in Einem Verse vereinigt sind. § 30, II. Sodann aber treten gewöhnlich mehrere Perioden zur Bildung einer Strophe zusammen, die aber als Einheit erscheint durch die Wohllautsgesetze, welche in der Zusammenstellung dieser Perioden und in ihrer Verbindung unter einander entscheiden. — Selbstverständlich lassen diese Wohllautsgesetze, wie sie im blossen Rhythmus erscheinen, in der Musik jedoch begründet sind, sich nicht in eine kurze Definition fassen; sie sind der Gegenstand der folgenden Darstellung.

Die Strophe nämlich bildet entweder eine vollkommen in sich abgeschlossene Melodie, und dies ist der Fall bei allen fortlaufend gebrauchten Strophen, so wie bei vielen chorischen; oder mindestens einen deutlichen und an sich wohl befriedigenden Abschnitt in einer grösseren Composition, und dies ist der Fall in den Chorliedern, namentlich der Tragödie.

Ferner ist die Strophe die Unterlage für eine Reihenfolge wohl abgegrenzter Tanzschwenkungen, die in Bewegungen der Choreuten bestehen, denen vollkommene Symmetrie und Ebenmass innewohnt — und daher gibt es keine Strophen ohne die tadelloseste Periodologie. Da aber dies Gleichmass erreicht werden kann auch durch Repetition von Gruppen, die an sich, einzeln genommen, kein vollkommenes Ebenmass haben, so können auch die unter (III) erwähnten Gruppen in den Perioden Verwendung finden. Wenn z. B. die Sätze a und b verschieden sind und daher die Gruppe a + b keine chorische Periode bilden kann, so entsteht wiederum ein vollkommenes Gleichmass, wenn man setzt: (a + b) + (a + b), wo a + b = a + b. Wird nun durch ein ganzes Gedicht nichts wiederholt, als a + b, so tritt nur das Ungleichmässige hervor, geschieht es aber in bestimmter Ordnung, z. B. (a + b) + (a + b), was immer viergliedrige, auch wohl vierversige Abtheilungen gibt, so tritt umgekehrt das vollkommenste Gleichmass ins Bewusstsein; ebenso, wenn diese Gruppen mehreremal wiederholt werden, aber

nicht durch das ganze Gedicht, so dass sie nur bestimmte Abschnitte bilden und keine anderen Contraste erkennen lassen, als die auch in den übrigen Perioden vorkommenden und auf die mannigfaltigste Art aufgelösten.

V. Die Strophen, vermöge der ihnen innewohnenden Wohlordnung und Schönheit wurden frühzeitig auch in zahlreichen lyrischen Schöpfungen, denen der begleitende Chortanz fehlte, angewandt. Daneben aber entwickelte sich eine freiere und ungebundnere Form der Gedichte, in denen dieses schöne Gleichmass der Abschnitte aufgegeben wurde. Ein einzelner Satz nämlich, statt mit einem oder zweien anderen regelmässig zu einem Verse gekuppelt zu werden oder in Verbindung mit anderen Versen wohlgeordnete Perioden und Strophen zu bilden, wurde entweder unverändert oder mehr oder weniger variirt, eine Anzahl von Malen wiederholt und endlich meist durch einen etwas anders gestalteten Satz abgeschlossen. So entstehen die sogenannten **Systeme**, in denen meist keine scharf ausgeprägte Melodie herrscht, und die ausschliesslich der volksmässigen Lyrik angehören. Anakreon hat diese lockere Form besonders ausgebildet; dann finden wir sie in Liedern der Komödie und bei den Anakreontikern weiter entwickelt. Unter die Weisen der Tragödie hat sie keine Aufnahme gefunden, und es gehört ihre Besprechung deshalb nicht in die Compositionslehre; im Leitfaden, § 30 ist das Nöthige zusammengestellt. Ziemlich nahe aber fallen mit den Systemen manche repetirt stichischen Perioden, namentlich bei Euripides zusammen. Ihre Besprechung behalten wir uns für Band III vor.

VI. In den Wechselgesängen und Sologesängen der Tragödie dagegen entwickelte sich eine noch ungebundnere Gruppirungsart der rhythmischen Sätze und Verse. Wenn in den Systemen im Wesentlichen gleiche Sätze zu längeren Gruppen vereinigt werden, so tritt hier umgekehrt oft das Bestreben hervor, durch möglichst verschiedene Metra Eclat zu machen. So finden wir namentlich in den dochmischen Gesängen Dochmien, Bacchien, Päonen, Choreen und Logaöden in der mannigfaltigsten Weise zu Gruppen vereinigt. Diesen Gruppen fehlt oft das Gleichmass, die Periodologie, ohne dass sie dennoch ganz gesetzlose Zusammenstellungen wären, wodurch sie aufhören müssten, poetische Grössen zu bilden und vielmehr eine Art Prosa würden. Doch sind sie gerade die Träger

einer sehr ausgebildeten Musik, die in keinem Falle ohne eine gewisse rhythmische Gesetzlichkeit verlaufen kann. Da es an einer passenden Benennung dieser Gruppen fehlt, so mögen sie vorläufig **Absätze** (διαθέσεις) genannt werden. Ihre Darstellung gehört in Band III der Kunstformen.

3. Sehen wir nun zu, welche positiven Resultate sich aus der obigen Begriffsbestimmung der Strophen gewinnen lassen. Seidler hat versucht, oft durch die willkührlichsten Textänderungen, antistrophische Responsion auch in denjenigen Monodien und Wechselgesängen herzustellen, die ihrer Natur nach derselben entbehren müssen. G. Hermann und Andere sind ihm hierin gefolgt, wenn sie auch in manchen Fällen die strophische Eintheilung wieder aufgegeben haben. Erst V. Fritzsche hat in umfassender Weise bei den Euripideïschen Monodien den Mangel antistrophischer Composition nachgewiesen und nimmt dafür verschiedene Strophen ohne Gegenstrophen an. Diese „Strophen" kommen zum Theil auf unsere „Absätze" hinaus, sind aber auf das Strengste von den wahren Strophen der äolischen und der chorischen Lyrik zu sondern, eine Scheidung, die allerdings nicht auf blos metrischem Wege gelingen konnte. Dass aber eine Strophe auch durch Wiederholung zu nichts Anderem werde, ist evident, da sie in sich ihre Gesetzlichkeit haben muss.

Nichts ist nun leichter, als die Verkehrtheit jener Strophen Seidlers und Hermanns nachzuweisen; dazu genügen bereits die beiden oben angegebenen allgemeinen Kennzeichen, nach denen die Strophen strenge Periodologie haben und aus mindestens zwei Versen bestehen müssen. Blosse Wortkritik aber genügt keineswegs, um die Verkehrtheit jener Strophen zu erkennen, da gerade in den monodischen und den kommatischen Gesängen die Ueberlieferung am allerunzuverlässigsten ist. Dagegen sind diese Eintheilungen unmittelbar dadurch als verwerflich zu erkennen, dass man bedenkt, nur Strophen werden wiederholt, „Absätze" aber nur, wenn sie, wie bei Aeschyl. Ag. V, allmälig bis zum regelmässigsten Strophenbau fortschreiten. Und diese Entwickelung ist bei Euripides nirgend nachweisbar.

Um den kritischen Werth unserer Definition der Strophen zu erkennen, genügt es, die Constituirung von Iph. Taur. IV (827—899) bei Seidler (p. 215 sq.) anzuführen. Seidler hat hier zehn Strophen

und Gegenstrophen und ausserdem eine Mittelstrophe (μεσῳδός) in zum Theil künstlicher Gruppirung finden wollen. Darunter ist aber auch nicht eine einzige wahre Strophe. Denn keine dieser Abtheilungen hat vollkommene Periodologie; und ausserdem bestehen manche derselben nur aus Einem Verse und können deshalb nicht einmal als kommatische Absätze (worüber in Band III) betrachtet werden. Ja nicht einmal bis zur Ausdehnung der kleinsten recitativen Verse erheben sich diese falschen Strophen, so dass sie, weit davon entfernt, den in einer Reihe stehenden Grössen, den Strophen, epodischen Gruppen, lyrischen Systemen, kommatischen (oder monodischen) Absätzen oder recitativen Versen parallel zu stehen, nicht einmal sich zur Geltung der den Strophen untergeordneten Perioden erheben. Diese quasi-Strophen sind (ich führe die Gegenstrophen nicht an):

Str. δ′: φεῦ φεῦ χερνίβων τῶν ἐκεῖ.
Str. ε′: ᾤμωξα κἀγὼ τόλμαν, ἣν ἔτλη πατήρ·
Str. ϛ′: ἄλλα δ' ἐξ ἄλλων κυρεῖ.
Str. η′: ἃ δ' ἐπ' αὐτοῖς τίς τελευτά;

Hiermit sind dann noch eine andere Menge Unregelmässigkeiten verbunden, die in der Literatur ihres Gleichen nicht finden, namentlich fallen bei Seidler die Personen oft ganz beliebig ein. Dies besonders hat die neueren Herausgeber zur Verwerfung jener Strophen veranlasst. Aber nicht selten findet man doch wieder ähnliche Eintheilungen in neueren Ausgaben. So ist in der Ausgabe der Iph. Taur. von Klotz, Gotha 1860, folgende Strophe und Gegenstrophe V. 651 und 652) angenommen:

Str. β′: ὦ σχέτλιοι πομπαί,
Gstr. β′: φεῦ φεῦ, διόλλυσαι,

mit der Angabe: alterius strophae, quae uno versu constat, hoc metrum est

— ⏗ ⏑ — ⏒ — .

Wir wiederholen es: ohne Rhythmik ist die Verkehrtheit dieser Eintheilungen nicht nachweisbar; höchstens kann sie vom metrischen Standpunkte aus dort als unzulänglich erkannt werden, wo die Personen falsch einfallen.

§ 35. Die fortlaufend gebrauchten Strophen.

1. Dass in der gewöhnlichen, nicht von einem tanzenden Chore begleiteten Lyrik kein strenger Strophenbau nothwendig zu herrschen braucht, ist evident. Die äolischen Lyriker, Alcäus und Sappho, freilich haben fast ausschliesslich Lieder aus echten Strophen componirt, und wo Gedichte in fortlaufenden Versen bei ihnen vorkommen, da ist es dennoch meist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass diese Verse zu je zwei- und vierzeiligen Strophen verbunden waren. Sonst würde sicher auch Horaz unstrophische Oden geschrieben haben.

Dass dagegen Anakreon meist die lockrere Form der Systeme gewählt hat, ist oben bereits angegeben. Im Leitfaden, § 30 sind eine Anzahl derselben von ihm, seinen Nachahmern und Aristophanes zusammengestellt worden. Hier möge noch als deutliches Beispiel für den systematischen Bau das Gedicht an Artemon folgen, aus dessen ungenauer Responsion in den einzelnen meist fälschlich Strophen genannten Abschnitten das Wesen der Systeme leicht zu erkennen ist.

I. . . . .
. . . . Ξανθῇ δέ γ' Εὐρυπύλῃ μέλει
ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων.

II. Πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον, καλύμματ' ἐσφηκωμένα,
καὶ ξυλίνους ἀστραγάλους ἐν ὠσί, καὶ ψιλὸν περὶ
πλευρῇσι δέρριον βοός,

III. Νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος, ἀρτοπώλισιν
κἀθελοπόρνοισιν ὁμιλέων ὁ πονηρὸς Ἀρτέμων,
κίβδηλον εὑρίσκων βίον·

IV. Πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ,
πολλὰ δὲ νῶτον σκυτίνῃ μάστιγι θωμιχθεὶς κόμην
πώγωνά τ' ἐκτετιλμένος·

V. Νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων, χρύσεα φορέων καθέρματα
παῖς Κύκης, καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ
γυναιξὶν αὔτως . . . .

I. . . . .
. . . . , > | ⏗ ◡ | –◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ||
◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ 𝄐||

II. –◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | —, ◡ || — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ||
–◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | —, ◡ || — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ||
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ 𝄐||

III. –◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | ⌞ || –◡◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
–◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | —, ◡ || –◡◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
> ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ 𝄐||

IV. –◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | ⌞ || –◡◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
–◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | ⌞, > || — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ||
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ 𝄐||

V. –◡ ◡ | ⌞ | –◡◡ | —, > || ◡◡◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
◡ ⋮ — ◡ | ⌞ | –◡◡ | ⌞ || –◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
◡ ⋮ — ◡ | — > . . . .

Bei den Doriern nun wurde die strophische Dichtkunst weiter entwickelt und die Composition der Gedichte derartig erweitert, dass Strophen von verschiedenem Bau, zunächst die Nachstrophe neben der Strophe und Gegenstrophe die Gedichte zusammensetzten. Wir lernen diese Strophen in § 36—37 kennen.

Endlich entwickelte sich eine eigenthümliche freie Lyrik in den Tischgesellschaften, hauptsächlich bei den Athenern. Neben Gesängen nämlich, die von der ganzen Gesellschaft theils strophenweise in bestimmter Ordnung, theils vereint vorgetragen wurden, wurde es Gebrauch, dass Einzelne der Gäste je nach ihrer Fähigkeit und ohne Rücksicht auf den Platz, wo sie sassen, eine Strophe zur Leier vortrugen und Andere den Gesang weiter nach eigener Eingebung oder Wissen fortführten. Diese Tischlieder, die Skolien (Σκόλια), wenngleich auch solche von Alcäus, Anakreon, Pindar u. s. w. erwähnt werden, sind doch in eigenthümlichen Formen erst von den Athenern ausgebildet worden. Sie sind die ersten Anfänge des Sologesanges und der Wechselgesänge. Bald wurden manche Weisen populär und vielfach angewandt, aber immer neue Formen entstanden. Die Skolien haben sich zuerst auf eine eigene Weise von der strengen Periodologie frei gemacht; sie wenden oft dieselbe an und sind deshalb zum Theil vom tadellosesten Strophen-

baue; aber daneben tritt frühzeitig die Composition nach den § 34, 2, VI besprochenen „Absätzen“ auf.

Die grösste Mannigfaltigkeit in der Compositionsart endlich treffen wir bei Aristophanes. Jene von den Joniern hauptsächlich ausgebildeten Systeme; dann die „Absätze“ der attischen Volkspoesie; die echten Strophen, welche der äolischen Lyrik entstammen; endlich die Gedichte in fortlaufenden Versen treten in der buntesten Mannigfaltigkeit neben den echt chorischen Gesängen auf. Und dazu kommen dann noch die Quodlibets, durch welche die Compositionsart der Tragiker ins Lächerliche gezogen wird.

Da wir die Besprechung der in den „Absätzen“ herrschenden Gesetzlichkeit dem dritten Bande der Kunstformen vorbehalten müssen, die Systeme aber vorläufig im Leitfaden behandelt sind, so werden nur diejenigen Skolionweisen hier zur Sprache kommen, welche echte Strophen bilden. Dann aber liegt bei Horaz eine reiche Auswahl von Liederstrophen vor (man kann mit diesem Ausdruck am bequemsten von den chorischen Strophen unterscheiden) und endlich gehören von den Liedern des Aristophanes in diese Kategorie entschieden Ran. IV. V; Eccl. V. VI. Auf diese Fundgruben beschränken wir uns hier, da aus den in Rede stehenden Gedichten vollkommen die ganze Gesetzlichkeit für die fortlaufend gebrauchten Strophen zu erkennen ist. Es macht aber keinen Unterschied, wenn einzelne Skolien nur aus Einer Strophe bestehen. Die Eintheilung wähle ich wie im Leitfaden (§ 29), doch wird hier grössere Vollständigkeit erstrebt werden. Ich gebe erst den allgemeinen Ueberblick, dann die Gesetze. Die metrischen Notirungen sind nach den Quellen, d. h., wo vollständige griechische Beispiele vorliegen, hiernach, sonst nach Horaz.

2. Die in den erwähnten Quellen vorkommenden Liederstrophen sind die folgenden:

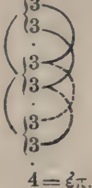
1) Strophen aus einer repetirten Periode mit Nachspiel.

I. Die Sapphische Strophe.

— ⏑ | — ⏓ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖   5 :
— ⏑ | — ⏓ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖   5 :
— ⏑ | — ⏓ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑]   5 2 = ἐπ.

Ποικιλόϑρον’, ἀϑάνατ’ ’Αφρόδιτα,
παῖ Διὸς δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ’ ἄσαισι μηδ’ ὀνίαισι δάμνα πότνια, ϑῦμον. Sappho.

II. Strophe aus drei kleinen Asklepiadeen und einem Glykoneus.



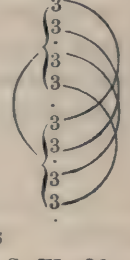
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧]

Quis desiderio **s**it pudor aut modus
tam cari capitis? **P**raecipe lugubres
cantus, Melpomene, **c**ui liquidam pater
vocem cum cithara dedit. Hor. C. I, 24.

2) Strophen aus einer palinodischen Periode, gebildet aus gleichen Versen.

III. Vierzeilige Strophe aus dem kleinen Asklepiadeus.

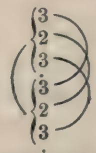
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | ⏗ ⏑ | ⌊, ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧]



Exegi monumentum **a**ere perennius
regalique situ **p**yramidum altius,
quod non imber edax, **n**on Aquilo impotens
possit diruere aut **i**nnumerabilis .... Hor. C. III, 30.

IV. Zweizeilige Strophe aus dem grossen Asklepiadeus.

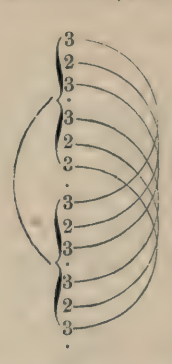
⏓ ≳ | ⏗ ⏑ | ⌊ ‖ ⏗ ⏑ | ⌊ ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
⏓ ≳ | ⏗ ⏑ | ⌊ ‖ ⏗ ⏑ | ⌊ ‖ ⏗ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧]



Ἀδμήτου λόγον, ὦ 'ταῖρε, μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει,
τῶν δειλῶν δ' ἀπέχου, γνοὺς ὅτι δειλοῖς ὀλίγα χάρις. Skolion.

V. Vierzeilige Strophe aus dem grossen Asklepiadeus.

— > | —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡◡ | ⊔ ‖ —◡◡ | ⊔ , ‖ —◡◡ | — ◡ | — ∧]]

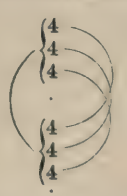


Tu ne quaesieris, **s**cire nefas, **q**uem mihi, quem tibi
finem di dederint, **L**euconoë, **n**ec Babylonios
tentaris numeros. **U**t melius, **q**uidquid erit, pati!
Seu plures hiemes **s**eu tribuit **J**upiter ultimam ....

Hor. c. I, 11.

VI. Zweizeilige Strophe aus trochäischen dreisätzigen Versen.

— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ≥ , ‖ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ≥ , ‖ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ≥ , ‖ — ◡ | — ≥ | ⏖ ◡ | — ≥ , ‖ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖



Ὤφελέν σ᾽, ὦ τυφλὲ Πλοῦτε, μήτε γῇ μήτ᾽ ἐν θαλάσσῃ μήτ᾽
ἐν οὐρανῷ φανῆναι
ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν κ᾽Ἀχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ᾽ ἔστ᾽
ἐν ἀνθρώποις κακά.

Skolion des Timokreon von Rhodus.

3) Strophen aus einer palinodischen Periode, gebildet aus ungleichen Versen.

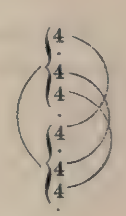
VII. Strophe aus zwei dactylischen Hexametern und zwei solchen Trimetern.

— ⏕ | — ⏕ | —, ⏕ ‖ — ⏕ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
— ⏕ | — ⏕ | —, ⏕ ‖ — ⏕ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼]

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices et decrescentia ripas
flumina praetereunt. Hor. c. IV, 7.

VIII. Die kleine Sapphische Strophe.

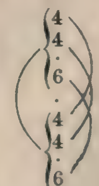
⏒ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | ⏒ ⏑ | ∟, ‖ ⏒ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏒ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | ⏒ ⏑ | ∟, ‖ ⏒ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]



Lydia, dic, per omnes
te deos oro, Sibarin cur properes amando
perdere; cur apricum
oderit campum, patiens pulveris atque solis?
Hor. c. I, 8.

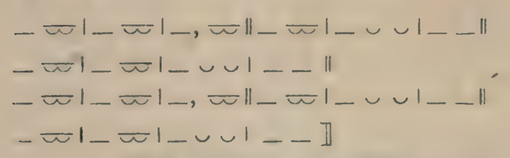
IX. Strophe aus zwei Versen, die aus je zwei Tetrapodien und zweien, die aus einer Hexapodie bestehen. Vgl. Leitf., p. 107 sq.

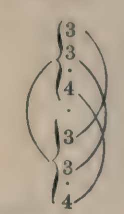
— ω̆ | — ω̆ | — ω̆ | — ω, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⪆ ⁝ — ⏑ | — ⪆ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ω̆ | — ω̆ | — ω̆ | — ω, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⪆ ⁝ — ⏑ | — ⪆ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]



Solvitur acris hiems grata vice **v**eris et Favoni,
trahuntque siccas machinae carinas;
ac neque jam stabulis gaudet pecus **a**ut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis. Hor. c. I, 4.

X. Die Alkmanische Strophe.

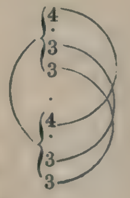




Laudabunt alii cla**r**am Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisve Corinthi
moenia vel Baccho The**b**as vel Apolline Delphos
insignes aut Thessala Tempe. Hor. c. I, 7.

XI. Strophe aus zwei Glykoneen und zwei kleinen Asklepiadeen.

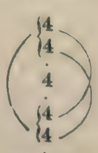
— > | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ⏖ ⏑ | ⌊_, || ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ⏖ ⏑ | ⌊_, || ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]



Sic te diva potens Cypri,
sic fratres Helenae, **l**ucida sidera,
ventorumque regat pater,
obstrictis aliis **p**raeter Japyga. Hor. c. I, 3.

4) Strophen aus einer palinodisch-mesodischen Periode.

XII. > ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — . ≥ . || — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ||
> ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — . > || — ⏑ | — ⏑ | ⌊_ | — ∧]]



Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων ἄνασσα, συμπαραστάτει,
καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν·
καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι.

Ar. Ran. IV.

XIII. [metrical scheme: five lines; periods 6 . 6 . 4 . 6 . 6 .]

Ἴακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορτῆς
ἥδιστον εὑρών, δεῦρο συνακολούθει
πρὸς τὴν θεὸν καὶ δεῖξον ὡς
ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με. Ar. Ran. V.

XIV. [metrical scheme: five lines; periods 6 . 6 . 4 . 6 . 6 .]

Ἔστι μοι πλοῦτος μέγας δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήιον, πρόβλημα χρωτός·
τούτῳ γὰρ ἀρῶ, τούτῳ θερίζω.
τούτῳ πατέω τὸν ἁδὺν οἶνον ἀπ' ἀμπέλω·
τούτω δεσπότας μνῴας κέκλημαι.

Skolion des Kretensers Hybrias.

5) Strophen aus mehreren Perioden.

XV. Die Chilonische Strophe.

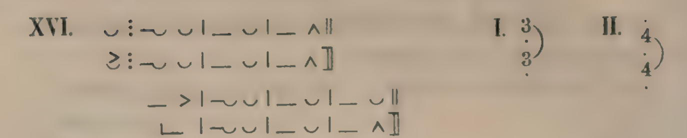
[metrical scheme: two lines]

I. 3 . 4 . 3 . II. . 4 . 4 .

Ἐν λιθίναις ἀκόναις ὁ χρυσὸς ἐξετάζεται διδοὺς βάσανον φανεράν·
Ἐν δὲ χρυσῷ ἀνδρῶν ἀγαθῶν τε κακῶν τε νοῦς ἔδωκ' ἔλεγχον.

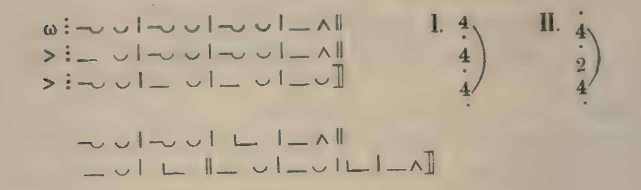
Skolion des Chilon von Lakedämon.

XVI.



῾Ο καρκίνος ὧδ᾿ ἔφα,
χαλᾷ τὸν ὄφιν λαβών·
„Εὐϑὺν χρὴ τὸν ἑταῖρον ἔμμεν
καὶ μὴ σκολιὰ φρονεῖν.“ Skolion.

XVII. Die Solonische Strophe.



Πεφυλαγμένος ἄνδρα ἕκαστον ὅρα,
μή, κρυπτὸν ἔγχος ἔχων κραδίῃ,
φαιδρῷ σε προσεννέπῃ προσώπῳ,
Γλῶσσα δέ οἱ διχόμυϑος
ἐκ μελαίνης φρενὸς γεγωνῇ. Skolion des Solon.

XVIII. Strophe aus zwei jonischen Dipodien und zwei solchen Tripodien.

◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖ I. 2 : 2 II. 3 3
◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | — — ⊼]]
◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼ ‖
◡ ◡ ⁝ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ⊼]]

Miserarum est neque amori
dare ludum, neque dulci
Mala vino lavere, aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae. Hor. c. III, 12.

XIX. Strophe aus zwei kleinen Asklepiadeen und zwei Glykoneen.

— > | –⏑ ⏑ | ∟, ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ I. (3 3 : 3 3) II. (4 : 4)
— > | –⏑ ⏑ | ∟, ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

— > | –⏑ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— > | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

Quis multa gracilis **te** puer in rosa
perfusus liquidis **u**rget odoribus,
Grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam ····? Hor. c. I, 5.

XX. Die Alcäische Strophe.

≥ ⁝ ⏓ ≥ | — ⏑ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ I. (5 : 5) II. (4 : 4)
≥ ⁝ ⏓ ≥ | — ⏑ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

⏑ ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ⏑ ‖
–⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]

Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνϑεν κῦμα κυλίνδεται,
Τὸ δ' ἔνϑεν· ἄμμες δ' ἀν τὸ μέσσον
νᾶι φορήμεϑα σὺν μελαίνᾳ. Alc.

XXI. Die attische Skolienstrophe. Sie kann so genannt werden, weil sie in diesen Gesängen das allergebräuchlichste Metrum war. Bei Aristophanes ist Eccl. V in diesem Metrum componirt.

⏓ ≥ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑] I. (5 : 5) II. (2 : 2) III. (3 : 3)
⏓ ≥ | –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]

ω ⁝ — ⏑ | ∟ ‖ –⏑ ⏑ | — ∧]

–⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟, ‖ –⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

Ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω,
ὥσπερ Ἁρμόδιος κ'Ἀριστογείτων
Ὅτε τὸν τύραννον κτανέτην
Ἰσονόμους τ' Ἀϑήνας ἐποιησάτην. Skolion.

3. Die vier ersten Abtheilungen, welche die Strophen I—XIV umfassen, bedürfen keiner weiteren Besprechung, da jede dieser

Strophen, aus nur Einer Periode bestehend, vollkommenes Gleichgewicht in sich hat. In den übrigen aber offenbaren sich folgende Bildungsgesetze.

I. Besteht die Strophe aus zwei stichischen Perioden, so wird die erste aus zwei Versen gebildet, die an sich nicht vollkommen befriedigen, während die zweite aus vollkommen befriedigenden Versen besteht. Man wird also durch die erste Periode vorbereitet und gespannt auf die zweite, welche aus Tonreihen besteht, die in jeder Beziehung in sich abgeschlossen sind und somit den Kern der Strophe bilden. Das umgekehrte Verhältniss kommt natürlich nicht vor. Hierhin gehört Strophe XVI, da Tripodien, nur zu mehrsätzigen Versen gekuppelt, vollkommen befriedigen, an sich aber nicht Inhalt genug haben; dann Str. XVIII, weil jonische Dipodien ebenfalls als selbständige Verse nicht ganz ansprechen; endlich Str. XX, da die Pentapodien überhaupt zu einer Auflösung hindrängen.

II. Die einfache Tetrapodie, als ruhigeres Metrum, bildet die Schlussperiode zu aus Tripodien gekuppelten Versen. So Str. XIX.

III. Besteht die Strophe aus einer stichischen und einer mesodischen Periode, so muss die letztere den Anfang machen, wenn sie aus den weniger befriedigenden Tonreihen besteht; dagegen schliesst sie die Strophe, wenn sie aus den geläufigsten Sätzen ihrer Taktart besteht. Vgl. Str. XV und XVII. Die logaödische Tetrapodie zeigt sich wie gewöhnlich der Tripodie überlegen. In Str. XVII könnte man beide Stellungen als gleich gut annehmen: aber die mesodische Periode ist immer vollkommen in sich abgeschlossen, während die repetirt stichische keine feste Abgrenzung hat; daher muss jene, nicht diese, die Strophe abschliessen.

IV. Besteht die Strophe aus drei Perioden, so geht die aus den grössten Sätzen voran, es folgt die aus den kleinsten, und die aus Sätzen mittlerer Ausdehnung bildet einen zwischen beiden Perioden vermittelnden Schluss. — Ist auch nur Eine Liederstrophe von dem Baue vorhanden (XXI), so wiegt dieselbe doch schwer, weil sie vollkommen den dreizeiligen epodischen Gruppen analog gebaut ist, über welche Leitf., § 28, 4 nachzusehen ist.

4. Ueber die metrischen Erscheinungen mögen folgende Andeutungen genügen.

I. Die Liederstrophen sind immer durchgehends in Takten derselben Ausdehnung componirt.

II. Der $^3/_8$-Takt kann in einzelnen Sätzen logaödisch, in anderen choreïsch sein. Die choreïschen Sätze schliessen dann immer die Verse, Gruppen und Perioden, gehen aber nie voran; auch können sie ein Mittelspiel zwischen logaödischen Sätzen bilden. Vgl. Str. IX. XIV. XV. XVII. — Diese Stellung könnte auch umgekehrt werden, doch nicht in einfachen Liederweisen, wo es nicht gilt, Strophen verschiedenen Taktmasses u. s. w. mit einander zu vermitteln.

III. Leicht lässt sich das Wohltönende in der Verbindung der Perioden zu Liederstrophen erkennen. Dieser Wohlklang ergibt sich immer, wo die dargestellten Regeln Kraft haben, die nicht bloss äusserlich leiten, sondern unmittelbar aus den schönsten Melodien, die uns wenigstens rhythmisch vorliegen, abstrahirt sind. Suchen wir aber wenigstens etwas tiefer einzudringen in das Wesen der drei letzten Strophen (XIX—XXI), welche als die am schönsten ausgebildeten in der ganzen Liederpoesie betrachtet werden können. Die Erscheinungen in ihnen sind auch in den übrigen Strophen, die aus mehreren Perioden bestehen, nur in der jonischen Strophe herrscht absolute Gleichheit des Taktbaues; und dieselben Gesetze, erweitert und vervollkommnet, treffen wir in den grossen chorischen Strophen wieder.

In Str. XIX stürzen die ersten beiden Verse als gekuppelte, katalektische Tripodien rasch und lebendig dahin. Nun beginnt die zweite Periode mit einer schweren, fallenden Tetrapodie, einen starken Contrast zu jenen eiligen Tripodien bildend. Aber der letzte Vers, katalektisch (♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||), nicht fallend (♩. | ♩ 𝄾 ||) vermittelt diese fallende Tetrapodie mit den Schlusssätzen der Verse der ersten Periode. So ist die Einheit der Strophe hergestellt.

In Strophe XX folgt auf die katalektischen, logaödischen Pentapodien der ersten Periode eine voll endende choreïsche Tetrapodie, die aber vermöge des Auftaktes sich jenen Pentapodien eng anschliesst und auf diese Art hypermetrisch geworden ist. Also

wieder nach einer Periode aus lebhaften, ja unruhigen Versen (es sind Pentapodien!) eine solche, die mit einem ruhigeren Verse beginnt; aber wieder schliesst eine lebhaftere logaödische Tetrapodie, welche vollkommen die zweite Periode mit der ersten vermittelt.

Str. XXI beginnt mit einer Periode aus Pentapodien, die immer etwas Unruhiges, Unabgeschlossenes in sich hat. Es folgt eine solche aus zwei lebhaften Dipodien, die zu kurz und hastig ist, um die Melodie ordentlich abschliessen zu können. Dies geschieht vermöge einer Periode aus zwei Tripodien, die an und für sich ebenfalls nicht einen genügenden Abschluss geben würde, nun aber durch den Contrast der dipodischen Periode hinreichend sich hervorhebt und zugleich die beiden ersten Perioden mit einander vermittelt. Vgl. oben unter Nr. 3, IV.

IV. Jetzt vermögen wir ein für den Bau aller Arten von Strophen sehr wichtiges Gesetz zu abstrahiren. Bei allen Strophen nämlich, die aus mehreren Perioden bestehen, müssen diese, wenn ihre Sätze nicht aus ganz einförmigen Takten gebildet sind, metrisch gut mit einander vermittelt sein, so dass die ganze Strophe sich unmittelbar als eine Einheit zu erkennen gibt.

Die Art der Vermittelung haben wir bereits besprochen. Nun aber sind wir auch schon dahin fortgeschritten, die Strophen als musikalische Einheiten zu erkennen, was in § 34, bevor nicht eine Reihe von Strophen die Sache erläuterte, noch nicht geschehen konnte.

---

§ 36. Die chorischen Strophen der Dramatiker.

1. Ueberblickt man die ausserordentliche Mannigfaltigkeit, welche im Bau der Strophen der Dramatiker herrscht, flüchtig, so sollte man denken, dass hier, wo selbst die Gleichheit des Taktmasses so oft nicht mehr gewahrt ist, in der That alle Gesetzlichkeit aufhöre. Und doch ist der Bau dieser Strophen überall und ohne eine einzige wirkliche Ausnahme nach den festesten

Principien geregelt, nirgends stösst man auf Unschönes, Ungeregeltes, Willkührliches. Freilich ist die herrschende Gesetzlichkeit auch erst zu erkennen, nachdem Takte, Sätze, Verse und Perioden in tadellosen Formen constituirt sind: hat man es auch nur in Einem dieser Punkte versehen, so folgt sogleich eine gänzliche Zerrüttung des Baues der ganzen Strophe. So ist denn die erkannte Wohlordnung in den letzteren in jedem einzelnen Falle ein unerschütterlicher Beweis für die Wahrheit der für die übrigen Grössen gefundenen Principien, und wir dürfen hoffen, dass Jeder, der überhaupt wissenschaftlicher Darstellung zugänglich ist, durch den Nachweis der strengen Gesetzlichkeit im Bau der Strophen der Dramatiker, den Kern unseres Systems als völlig über allen Zweifel erhaben erkennen werde.

Wenn in dem Folgenden fast nur auf den äusseren Schematismus eingegangen werden kann, da eine eingehende Schilderung einen starken Band für sich füllen würde, so dürfen wir doch hoffen, dass der aufmerksame Leser mit Leichtigkeit aus einzelnen Andeutungen und früheren Darstellungen den Sinn der Formen entnehmen werde — natürlich mit den Texten der Strophen in der Hand. Dass die alten Dichter nach Schemen gearbeitet hätten, ist nicht nöthig, anzunehmen. Zuerst entsteht die Kunst, dann ihre Theorie, meist ein Product der Epigonen. Dennoch muss man den grossen Componisten auch eine bewusste Kenntniss der Figurationen zuschreiben, da sie ohne dieselbe unmöglich das Richtige für die Schwenkungen des Chores treffen konnten. Es ist aber nicht nothwendig, dass theoretische Werke darüber existirten, da die lebendigste Kunde der Erfordernisse aus der Praxis selbst zu abstrahiren war.

Um eine feste Basis für die Theorien zu gewinnen, müssen wir uns durchaus auf Aeschylus und Sophokles beschränken, in diesen aber auch sämmtliche Strophen berücksichtigen. Die monodischen und kommatischen „Absätze" gehören natürlich nicht hierher, doch sind diejenigen Gesänge dieser Art, welche strophisch componirt sind, gleichfalls zu berücksichtigen. Dass einzelne dieser Strophen von manchen Gesetzen abweichen, beweist unsere Theorien um so sicherer; denn es wäre doch merkwürdig, wenn die für die chorische Poesie normirenden Gesetze ohne Aenderung auch im Einzel- und Wechselgesange aufträten; da müsste man ja zu dem

Glauben gelangen, dass es uns möglich wäre, die uns beliebten Formen überall, wohin sie nicht nothwendig gehören, aufzuzwingen, was freilich bei der Strenge der Gesetze eine der grössten Unmöglichkeiten ist. Aristophanes kann aus der Ursache nicht mit zu Grunde gelegt werden, weil er, wie wir sahen, Lieder aller möglichen Arten componirt hat, denen man erst ihren bestimmten Bereich geben kann, nachdem man dort die Formen erkannt hat, wo sie unzweifelhaft vorliegen. Was die chorischen Strophen des Euripides anbetrifft, so sind sie erst richtig zu würdigen, nachdem diejenigen seiner grossen Vorgänger dargestellt und erkannt sind.

2. Fassen wir zuerst ins Auge, dass den rhythmischen Perioden je nach ihrem Baue ein verschiedener Charakter innewohnt. Wir wissen bereits, dass 1) die Perioden antithetischen Baues die stärksten musikalischen Contraste ausdrücken; 2) die palinodischen Perioden die gemessensten und gleichmässigsten sind; 3) stichische und dreigliedrige mesodische Perioden einen ziemlich unbestimmten Charakter haben; 4) dass die repetirt palinodischen Perioden, mehr aber noch die repetirt stichischen, je vielgliedriger sie sind, desto mehr auch rhetorische Wiederholungen tragen und eben so unverkennbar an musikalischer Gleichförmigkeit laboriren.

Hieraus geht unmittelbar hervor, 1) dass Perioden von stark antithetischem Baue keinen befriedigenden Abschluss geben; 2) dass dieser am schönsten erreicht wird durch rein palinodische Perioden, oder solche von mindestens in der Hauptsache palinodischem Baue; 3) dass allzu lange repetirt palinodische Perioden und noch mehr längere repetirt stichische ebenfalls nicht befriedigend abschliessen, dass aber 4) repetirte Perioden sehr gut als Schluss dienen können zu stark antithetischen Perioden.

3. Die Gruppirung der Sätze zu Perioden ist aber nur die Eine Seite der letzteren. Es ist ein grosser Unterschied zwischen Perioden von genau derselben Gruppirung, je nachdem sie aus Sätzen von gleichem oder ungleichem Umfange bestehen. Nun wird die Regel: Je gleichmässiger der Umfang der Sätze in einer Periode ist, desto besser ist dieselbe in sich abgerundet, und desto mehr eignet sie sich dazu, eine

Strophe abzuschliessen — keiner weiteren Begründung bedürfen.

4. Da aber bei den verschiedenen Taktmassen Sätze und Verse von bestimmter Ausdehnung und Gliederung einen ganz eigenen Charakter haben, so ist offensichtlich, dass auch hiernach das Wesen der einzelnen Perioden zu bemessen ist. Es schliessen nun die Perioden am besten ab, welche aus denjenigen Sätzen und Versen bestehen, die in ihren Weisen die befriedigendsten und deshalb gebräuchlichsten sind.

Bei den $^3/_8$-Takten, Logaöden wie Choreen, sind dipodisch zu zerlegende Reihen bei den Tragikern die gebräuchlichsten und überhaupt die befriedigendsten, abgerundetsten, und zwar in folgender Reihenfolge:

1) Der aus zwei Tetrapodien gekuppelte Vers,

2) die einen Einzelvers bildende Hexapodie,

3) die einen Einzelvers bildende Tetrapodie.

Die Dipodie hat ihre Separatstellung (§ 20). Längere Verse, z. B. solche aus drei Tetrapodien, haben etwas Heftiges, zuweilen Ungestümes und erfordern deshalb eine Ausgleichung, etwa durch lose Tetrapodien innerhalb der Periode, wie El. IV, α und O. C. I, α oder auch durch eine nachfolgende ruhigere Periode. Die Tripodien, noch mehr die Pentapodien haben wenig Ruhe und Abschluss in sich. Was das Verhältniss der Sätze in den übrigen Taktarten sei, ist aus § 24—26 zu ersehen.

5. Endlich ist natürlich der Bau der Sätze und Verse in den Perioden von entscheidender Wichtigkeit. Unsere Leser werden ohne Weiteres begreifen, dass die Schlussperioden der Strophen am deutlichsten abgeschlossen sein müssen, dass sie hauptsächlich fallenden Ausgang lieben, während die Anfangsperioden oft mit springenden Sätzen beginnen u. s. w.

6. Um sogleich zu den einzelnen Strophenarten überzugehen, so bedürfen diejenigen, welche aus einer einzigen Periode bestehen, natürlich keiner weiteren Erörterung. Wir beginnen also mit der Darstellung der Verhältnisse in den Strophen, die aus zwei Perioden bestehen. Ueberschlagen wir zunächst diejenigen, die verschiedenes Taktmass haben; doch rechnen wir dazu nicht den Wechsel von Takten gleicher Ausdehnung, aber verschiedener Gliederung oder abweichender Ictenverhältnisse, wie den von Cho-

riamben und Jonici, Logaöden und Choreen. Wir treffen bei Aeschylus und Sophokles 75 solche Strophen (ein par jonische nicht gerechnet, da hier die Unterschiede zwischen Dipodien und Tripodien nicht hervorragend genug sind, um für die Theorie Haltpunkte zu gewinnen); und in allen diesen Strophen herrscht, ohne eine einzige Ausnahme, die vollkommenste Gesetzmässigkeit des Baues. Man erkennt leicht vier Principe, nach denen die zwei-periodischen Strophen gebaut sind, während eine Unzahl anderer Bauarten denkbar wäre und dennoch völlig ausgeschlossen ist. Ich zähle sämmtliche Strophen in diesen vier Abtheilungen auf; wo kein Taktmass genannt ist, da ist $^3/_8$-Takt vorhanden.

I. Eine unebner gebaute Periode beginnt, eine besser abgerundete, oft mit fallendem Ausgange, schliesst. — Ich ordne die Beispiele nach Merkmalen, die für jedes schon entscheiden, ohne alle Einzelheiten aufzuzählen; so z. B. deute ich nur dort den fallenden Schluss an, wo ohne diese Angabe das Verhältniss zweifelhaft sein könnte.

Eine palinodische Periode aus gekuppelten Tetrapodien folgt auf eine Periode abweichenden Baues und aus Sätzen verschiedener Ausdehnung: Cho. IV, β. — ib. δ. — Eum. IV, β. — Sept. VI, β. — Pers. VII, α (anapästisch). — Aj. I, Ep. — O. R. I, α. — Phil. I, γ (wesentlich so).

Eine palinodische Periode, von weniger reiner Form, zum Theil mit fallendem Nachspiel, manchmal aus Sätzen verschiedener Ausdehnung, folgt auf eine Periode anderen Baues, die ebenfalls aus verschiedenen Sätzen besteht; oder die palinodische Periode aus zweigliedrigen Versen folgt der aus dreigliedrigen. Besonders häufig ist die erste Periode repetirt stichisch, oft mit Vor- oder Nachspiel. Nie besteht die Schlussperiode der Hauptsache nach aus anderen Gliedern als Tetrapodien oder Hexapodien, während die Anfangsperiode zuweilen aus Tripodien u. s. w. zusammengesetzt ist. Auch kann die repetirt palinodische Periode der repetirt stichischen folgen. Ag. VII, γ. — Suppl. VII, β. — O. C. V, α (dorisch). — El. IV, β. — O. R. I, γ. — O. C. VIII. — Ant. I, α. — ib. II, β. — Trach. VII, β.

Eine stichische, besonders repetirt stichische Periode, die aber nicht übermässig lang sein darf, bildet den Schluss; die erste Periode, von verschiedenem Baue, ist entweder aus Sätzen ver-

schiedener Ausdehnung zusammengesetzt, in welchem Falle sie auch palinodisch sein kann, oder hat ein abweichendes Vorspiel, oder endlich besteht, wenn sie selbst stichisch ist, aus weniger abgerundeten Sätzen (z. B. Tripodien). Ag. II, α. — Cho. I, β. — ib. III, γ. — ib. δ. — ib. ζ. — ib. ϑ. — ib. ι. — Suppl. I, ε. — ib. IV, α. — ib. V, γ. — ib. VII, γ. — Sept. VII, α. — Pers. IV, γ. — ib. Ep. — Prom. II, β. — ib. V, Ep. — Aj. VII, α. — Ant. V, Ep. — Trach. I, Ep. — ib. IV, β. — Phil. V, β. — Vgl. übrigens Nr. 12 unseres Paragraphen.

Eine Periode von mehr oder weniger antithetischem Baue, die sich aber vor der vorhergehenden auszeichnet durch grössere Gleichförmigkeit der Sätze, die abgerundetere Form derselben und fallenden Ausgang, bildet den Schluss. So kann auch die sehr grosse antithetische Periode durch die kleinere und daher ruhigere abgeschlossen werden. Ag. I, γ. — ib. III, δ. — IV, α. — Cho. I, α. — Suppl. I, δ. — Sept. VIII, β. — ib. δ. — Pers. I, ε. — Aj. V. — El. III, α. — O. R. V. — O. C. II, α. — ib. VI, Str. — Trach. I, α. — ib. V, β. — Phil. III, β.

Endlich wird eine unruhige choriambische Periode abgeschlossen durch eine gemässigtere, jonische, O. R. II, β.

II. Beide Perioden halten einander die Wage, indem sie sowohl der Gruppirung, als auch der Ausdehnung und Form ihrer Sätze nach ziemlich auf derselben Stufe stehen. Es besteht dann eine Art Antithese zwischen den beiden Perioden. Wir unterscheiden folgende Fälle:

Zwei stichische Perioden, jede aus Hexapodien, aber von verschiedener Form, neben einander: Cho. V, Mes.

In beiden Perioden wechseln Hexapodien und Tetrapodien, aber in verschiedener Gruppirung, und zwar $\overset{\frown}{4 . 6 . 4}$ und $\overset{\frown}{6 . 4 . 6}$ (gegenseitige Umkehrung) Cho V, β; dann 6 . 4, 4 | 6 . 4, 4 | und 4, 4 | 6 | 4, 4 | Prom. II, Ep.

Eine Periode aus zwei Hexapodien mit einer Tripodie als Mittelspiel folgt einer mesodischen Periode aus drei Tetrapodien: Sept. VI, ε. Man kann nicht sagen, dass hier die zweite Periode einen weniger abgerundeten Charakter habe, als die erste, weil sie ein Mittelspiel von anderer Ausdehnung habe: denn ihre constitui-

renden Glieder, die Hexapodien, sind ein besser abgeschlossenes Metrum, als die Tetrapodien.

III. Die Strophe besteht wesentlich aus einer grossen Periode, zu welcher eine kleinere mit ganz oder in der Hauptsache denselben Sätzen als eine Art Vor- oder Nachspiel tritt.

Grosse Periode mit Vorspiel: Sept. VI, γ. — O. C. I, α.

Eine solche mit Nachspiel: Suppl. IX, γ. — Ant. V, α.

IV. Die ungleichmässige und stärker contrastirende Periode folgt nur in zwei Fällen:

a) wenn die erste Periode zu gleichmässig und ermüdend ist, was nur von repetirten Perioden ausgesagt werden kann: Ag. I, α. — Pers. III, α. — Phil. I, β.;

b) bei ebenfalls ziemlich einförmigen „Vorderperioden", wenn die „Nachperiode" mit ihrem Schlusssatze zum Hauptthema der ersteren zurückkehrt: Ag. I, ε (wo die Tetrapodie als Nachspiel in den dipodischen Bau zurückkehrt). — Cho. I, Ep. — ib. V, α. — Suppl. IV, ε. — ib. V, δ. — Pers. I, δ. — Aj. VII, α. — O. C. II, β. — Ant. IV. — Phil. I, β.

Alle diese Verhältnisse der beiden Perioden zu einander verrathen sehr leicht ihren musikalischen Werth.

7. Wenden wir uns jetzt zu grösseren Strophen, deren Rhythmus wir zu ergründen haben! Ich stelle hier sämmtliche Aeschyleïsche mehrperiodische und taktwechselnde Strophen zusammen aus den durchgängig strophisch componirten Gesängen, auch wo diese kommatisch oder monodisch sind. Derartige Strophen kommen bei ihm 49 vor. Die hier gefundenen Gesetze herrschen im Wesentlichen auch bei den übrigen Dramatikern, wovon man sich leicht überzeugen kann. Aber die Rücksicht auf die Kürze macht die Beschränkung auf Aeschylus nothwendig. Die Zusammenstellung ist nach einzelnen Gesichtspunkten, ohne irgend strenge Ordnung, die schwer zu treffen ist, auch wenig Nutzen gewährt, da doch immer verschiedene Erscheinungen zugleich ins Auge zu fassen sind, deren wichtigste ich nur nenne.

I. Ag. III, γ. Eine kleinere choreïsche Periode als Einleitung; es folgt eine solche aus Logaöden und Jonici; die ersteren beginnen und schliessen, und enden voll, wo sie mit den Jonici zu-

sammenstossen; der Schluss ist fallend. — Ganz eben so leiten voll auslautende Logaöden zur jonischen Periode über, Cho. III, β und die letzte endet mit logaödischem Nachspiel. — Ag. III, α ganz analog: eine choreïsche Periode, durch voll auslautende Logaöden zur jonischen übergeleitet; darauf eine logaödische, mit fallendem Schluss. — Pers. IV, β: eine jonische Periode, darauf eine kleine logaödische als Abschluss, die durch zweisilbigen Auftakt am Anfange dem vorhergehenden Taktmasse assimilirt ist. — Ag. II, γ genau wie Cho. III, β, nur dass zwei choreïsche Perioden vor der jonischen stehen.

Wir lernen aus diesen Beispielen die zwei Arten von Ueberleitungen, die von Choreen zu Jonici stattfinden; nirgend ist das eine Taktmass krass abgeschnitten. Ferner treffen wir in allen Fällen logaödischen Schluss der Strophen, wo die Jonici nicht allein herrschen, und diese Logaöden enden immer fallend oder voll, nie katalektisch.

II. Pers. IV, α: eine kleine choriambische Periode, durch eine fallende choreïsche oder vielmehr logaödische Tetrapodie zu den folgenden zwei logaödischen Perioden übergeleitet, deren letzte fallenden Ausgang hat. — Ag. I, δ: eine grosse jambische Periode, das Hauptthema, beginnt; es folgt eine kleine logaödische aus Tripodien; der erste Vers mit Auftakt und ohne kyklischen Dactylus und so jener Periode assimilirt, die andere ohne Auftakt und voll endend und so zur folgenden choriambischen Periode überleitend; diese endet mit einer fallenden Tetrapodie als Nachspiel, um theils an den Anfang der Gegenstrophe, theils an den der folgenden Strophe anzuknüpfen, zugleich auch das Ganze befriedigend abzuschliessen.

III. Wechseln wesentlich dactylische Perioden mit choreïschen, so erweisen sich die ersteren als die „sedimentärsten", und bilden also den Schluss der Strophe, wenn sie Tripodien oder Tetrapodien sind; die unruhigen Pentapodien aber schliessen die Strophe nicht ab. Auch die anapästische Periode darf der choreïschen nicht vorangehen. Eum. VI, β. — Suppl. I, η. — Pers. VII, β (es beginnt und schliesst eine dactylische Periode; dazwischen drei logaödische und choreïsche, Leben in die Melodie zu bringen, die ersten beiden von Tripodien, die letzte von Tetrapodien, indem zu dem ruhigeren Schlusse vorbereitet werden muss). — Eum. III, β

(unruhige dactylische Periode aus Pentapodien beginnt, vermittelst des Nachspiels in eine solche aus Tripodien übergeleitet; diese vermittelst eines trochäischen Nachspiels zu der trochäischen Schlussperiode übergeleitet). — Eum. IV, γ. — Suppl. I, γ (dactylische Anfangs- und Schlussperiode; die Einförmigkeit durch eine kleine jambische Mittelperiode unterbrochen; in dieses Thema kehrt die Schlussperiode vermöge eines Nachspieles zurück). — Ag. IV, β (ähnlich der vorigen Periode).

IV. Nach der starken Spannung gleichsam, die in einer aus Sätzen sehr verschiedenen Taktmasses bestehenden grossen Periode herrscht, folgt eine einfachere aus mehr gleichartigen Sätzen, Cho. VI, Ep.

V. Dorische Strophen werden gern aus mehreren Perioden componirt, wovon in jeder andere Sätze herrschen. In der dritten (Schluss-) Periode stehen gern die Sätze als constituirende, welche in der Anfangsperiode eine Nebenrolle spielten; die zweite Periode mit der ersten durch das Mittelspiel vermittelt: Prom. III, α. — ib. V, Str. Dass in dorischen Weisen die Pentapodie unter Umständen gerade der allerbefriedigendste Satz ist, ist schon anderswo bemerkt worden.

VI. Für drei- und mehrperiodische Strophen ist besonders die Bauart zu merken, dass die erste und letzte Periode den eigentlichen Stamm bilden, die letztere mehr von gleichmässiger Bauart und bei $^3/_8$-Takt meist mit fallendem Schlusse, während die dazwischen stehenden Partien eine Art Contrast bilden sollen durch grössere Unruhe, Beweglichkeit, Buntheit. — Ag. I, Ep. — ib. I, ϛ. — ib. II, β. — ib. II, Ep. — III, β. — Ch. IV, γ. — VI, Str. — Eum. III, α. — III, δ. — IV, δ. — ib. V, α (zuerst Schwanken zwischen Dochmien und Jamben, dann die ersteren zu reinen Bacchien ausgeprägt). — Suppl. II, α. — IV, β. — IV, γ. — V, α. — V, β. — Sept. I, α. — III, α (der mesodische Vers schliesst gern die ganze Strophe ab, wie Suppl. IV, β und γ; vgl. Comp., § 20, 2). — III, β. — III, γ. — IX, Str. — ib. Ep. — Pers. III, β. — VII, β. — ib. ε.

VII. Eine eigene Art der Disposition der Sätze und Verse ist im Commentar zu Eum. V, β in der Eurhythmie besprochen. Damit ist zu vergleichen Suppl. IX, β, wo die dritte Periode eine

Zusammenfassung und Zerschmelzung gleichsam der beiden vorhergehenden ist.

VIII. Dass eine Periode mit zum Theil ganz gedehnten Sätzen den Schluss macht, ist sehr natürlich. Eum. VI, α.

IX. In Suppl. I, ϛ haben die Perioden die Folge: a — b — a — B, d. h. die erste und dritte sind analog, ebenso die zweite und vierte, welche die ihnen vorhergehende Periode abschliessen; aber die letzte Periode ist die hervorragendste und durch ihre Dehnungen ausgezeichnet, wie in dem Beispiel unter VIII.

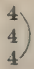
X. Suppl. I, ζ besteht die Schlussperiode aus zwei Pentapodien, scheinbar gegen die obigen Regeln; aber diese Pentapodie kommt schon in der ersten Periode vor; nur die letzte Periode ist ganz aus gleich langen Sätzen: in den andern beiden ist Wechsel der Sätze, und, wie zu erwarten war (vgl. unter VI) am stärksten in der mittleren, deren richtige Schreibart, wie schon die Einschnitte zeigen, folgende ist:

— ◡ ¦ — ◡ | —, ◡ ‖ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ⊔ | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ ¦ ⊔ | — ∧]

XI. Nur Ag. VII, β macht eine wirkliche Ausnahme bei dem unmotivirten Abschluss durch eine Periode aus zwei Pentapodien. Auch die andern Gesetze sind in dieser Strophe umgekehrt, indem gerade die Mittelperiode die abgerundetste ist. Doch wir haben es mit einem Kommos zu thun, wo eine solche ungeregelte Bauart geradezu beliebt ist, namentlich bei Sophokles, der sehr gern die rhythmische Unruhe steigert in kommatischen Strophen. Wir haben schon oft auf diesen Charakter der Kommoi hingedeutet, und es kann ihnen ja auch die Periodologie gänzlich fehlen.

XII. Nur Eine nicht kommatische Strophe ist befremdend gebaut, nämlich Prom. I, β. Aber wir erkennen jetzt sehr leicht, dass der Fehler an der Eintheilung in der Eurhythmie (S. 373) liegt. Der letzte Vers ist nämlich zu schreiben:

— ◡ | — ◡ | ⊔ | —, ω ‖ —◡ ◡ | —◡◡ | —◡◡ | —◡◡ ‖ —◡◡ | —◡◡ | — ◡ | — ◡]



so dass die Strophe ganz der Regel nach durch eine mesodische Periode aus Tetrapodien abgeschlossen wird.

8. Nicht auf den ersten Blick verräth sich aus den eben gegebenen Andeutungen die Gesetzlichkeit in den mehrperiodischen Strophen. Man muss Alles, was vorher deducirt und angedeutet war, zusammenfassen. Um aber dem Anfänger einen Wink zu geben, so möge angedeutet werden, dass abnorme und rhythmisch unschöne Bauarten, die nie in den Strophen der Dramatiker vorkommen, auch bei richtiger Bauart der einzelnen Sätze, Verse und Perioden geradezu unendlich an Zahl sind. So z. B. könnte man sich eine Strophe auf folgende und andere Arten aus drei Perioden zusammengesetzt denken:

1) Erste Periode aus Hexapodien, zweite aus Tetrapodien, dritte aus Tripodien. (I. 6 · · ·, II. 4 · · ·, III. 3 · · ·) oder: I. 4 · · ·, II. 6 · · ·, III. 3 · · ·; oder I. 4 · · ·, II. 6 · · ·, III. 5 · · ·; oder I. 4 · · ·, II. 6. 4 · · ·, III. 4. 5 · · · und eine zahllose Menge anderer Fälle, die alle falsch wären.

2) Die erste Periode wäre ruhig, mit fallendem Ausgang, die zweite und dritte endeten springend — und so zahllose analoge gleich falsche Bauarten.

3) Eine dactylische Periode begänne, es folgte eine choreïsche, dann eine päonische — und so unendliche viele andere falsche Bauarten.

Dass aber in allen Aeschyleïschen u. s. w. Strophen die schönste musikalische Folge herrsche, wird man am besten und schnellsten aus der Vergleichung der citirten Strophen mit den Texten erkennen.

9. In der Eurhythmie habe ich die äusseren Grenzen für die Anwendung der Vor- und Nachspiele angegeben; über den wahren Sinn dieser Sätze sind aber nur vereinzelte Notizen im Commentar zu Aeschylus gegeben. Ein Verständniss derselben ist auch schlechterdings gar nicht zu erlangen, ohne dass man auf den Bau der ganzen Strophen eingeht, da diese Sätze oft weniger Beziehung zu ihrer Periode haben, als zu den vorhergehenden oder nachfolgenden: denn sie dienen so recht zur Vermittelung der verschiedenen Perioden einer Strophe mit einander. Auf diese Vermittelung ist wiederholt hingedeutet worden, eben so aber auch auf die der constituirenden Anfangs- und Schlussglieder der Perioden; doch gehen wir hier auf das Letztere nicht näher ein und stellen nur die Hauptbeobachtungen über den Gebrauch

der Proodika und Epodika bei Aeschylus zusammen, der hier durchaus zu Grunde zu legen ist. Schmerzensrufe aber, die oft entschieden nicht in den rhythmischen Connex gehören, in andern Fällen aber eine zweifelhafte Bedeutung haben (vgl. Eurh., § 11, 3) müssen übergangen werden. Auch auf die päonischen und dochmischen Strophen, wie überhaupt auf die kommatischen Gesänge, die in diesen Punkten ganz besonders abweichen, nehme ich keine Rücksicht, ausgenommen, wo die Strophen der letzteren genau nach Art der chorischen componirt sind. Band III wird über diese Sachen Auskunft geben. — Es ist aber der Nachweis der Bedeutung dieser nicht respondirenden Glieder und der Gesetzmässigkeit in ihrer Anwendung dringend nöthig, da es auch bei der knappen Anwendung, welche wir im Gegensatz zu Anderen für gestattet halten, immer noch hin und wieder so scheinen könnte, als komme man auf diese Sätze dort, wo man mit Constituirung regelrechter Perioden nicht fertig werde. Im Gegentheil aber, diese Sätze sind so nothwendige Bestandtheile vieler Strophen, dass ohne dieselben die letzteren in unzusammenhängende Massen zerfallen würden.

10. Die Vorspiele enthalten

I. gewöhnlich das eigentliche Thema der Musik der Strophe, welches dann in der Periode selbst weiter ausgeführt wird (vgl. Eurh., S. 157). Ag. I, ε. — Cho. III, η. — Sie enthalten aber dieses Thema meist besonders scharf ausgeprägt, während es in der Strophe gemildert wird, indem es auf mehrere Sätze vertheilt wird. So ist das Vorspiel absetzend, während die respondirenden Glieder pochend (= repetirt sind) und erst das letzte derselben jenen Bau wiedergibt, aber durch fallenden Ausgang abgeschwächt: Suppl. VII, α. — Sept. VIII, δ. — Oder der erste Takt hat nur im Vorspiel und dem schliessenden Satz Synkope: Sept. VIII, β. — Oder das Vorspiel ist eine katalektische und folglich scharf abgeschnittene dactylische Tripodie, während die constituirenden Sätze ruhig (= voll) endende Tripodien sind: Suppl. I, α.

II. In andern Fällen vermittelt das Vorspiel mit den folgenden Perioden. Auch diese Anwendung ist leicht begreiflich: man präludirt ein Thema, schweift in eine andere Weise ab und kehrt dann zur Weise des Präludiums zurück, die nun weiter ausgeführt wird. Sept. III, β.

III. In einigen Fällen stellt das Vorspiel erst das Gleichgewicht in der Periode her. Sept. IX, Prood. steht eine Hexapodie vor einer repetirt stichischen Periode aus Tetrapodien, die an sich zu ermüdend sein würde. Hier durfte man kein Nachspiel erwarten, welches sonst diesen Zweck erfüllt, da die Strophe eine Proodos ist, die nicht allzu befriedigend enden darf, da sie ja nur auf die folgenden Strophen vorbereiten soll. — In Ag. IV, β vermittelt die trochäische Hexapodie die zu gemessenen dactylischen Sätze der Strophe mit den zu raschen, Einzelverse bildenden trochäischen Tetrapodien.

Wie abwechselnd die Verhältnisse im Kommos sein dürfen, zeigte schon Str. α und β in Pers. II.

11. *Die Nachspiele vermitteln*

I. *gewöhnlich zwei Perioden einer Strophe mit einander, indem sie entweder eine frühere Periode an eine folgende anknüpfen oder in der Schlussperiode auf eine vorhergehende zurückdeuten*. In welcher Weise dies geschehe, ist leicht aus den zahlreichen Beispielen zu ersehen: Ag. I, Ep., P. III. — I, γ, P. I. — II, Ep., P. III. — IV, β, P. I. — ib. P. III. — Cho. I, Ep., P. II. — III, γ, P. I. — III, ζ, P. II, — Eum. III, γ, P. I. — IV, γ, P. I. — Suppl. I, γ, P. III. — I, ζ, P. I. — V, γ, P. I. — V, δ, P. II. — Besonders gern findet solche Vermittelung auch statt zwischen der Anfangs- und Schlussperiode, wozwischen dann noch andere Perioden liegen können.

Diese Art der Vermittelung ist besonders nothwendig zwischen Perioden aus Jonici oder Choriamben und denen aus Choreen oder Logaöden. Hierhin gehören die die Jonici vermittelnden Sätze,

a) am Schlusse der choreïschen Perioden:

⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Ag. II, γ, P. II. — Sept. VI, α,
wo zur folgenden Strophe vorbereitet wird.

b) am Schlusse der jonischen Perioden:

ῶ ⁝ ⊔ | ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ Cho. III, β, P. II.
ω ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. II, γ, P. III.

Wir sehen, dass bei a) der *Schluss* an die *folgenden* Jonici anklingt, denn die letzten beiden Takte, wenn man dipodisch zusammenfasst, sind ganz dem Dichoreus gleich, der unter Jonici

so vielfach auftritt: ⏒ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ ‖. Umgekehrt bewahrt bei b) der Anfang noch den jonischen Anklang, denn er steht, wo die Jonici vorhergehen. In dem ersten Satze nämlich ist die erste Dipodie fast ganz wie ein echter Jonicus: ⪆ : ⊔ ⏒ ⏑ |, wo nur den Silben eine etwas abweichende Dauer gegeben wird; und im zweiten Satze wird der Uebergang deutlich durch den zweisilbigen Auftakt vermittelt.

Die Uebergangssätze am Schlusse choriambischer Strophen sind von denen am Schlusse der jonischen durchaus verschieden; gerade die starke Leidenschaftlichkeit in jenen antithetischen Takten erfordert einen besonders deutlichen, beruhigenden Abschluss, der am besten in fallenden Sätzen — die ihn in der That auch ausnahmlos bilden — erreicht wird. Schon die Metriker haben eine dunkle Ahnung dieses Verhältnisses gehabt, indem sie ihre Lehre von den clausulae der Choriamben (und fälschlich vieler anderer Sätze, auch der Scheinchoriamben) aufstellten. Freilich ahnen sie nichts von der eigentlichen Function dieser „Klauseln“ und erkennen sie nicht, wo sie einen neuen Vers ausmachen. Es kommen vor:

⏒ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. I, δ, Per. III.
⏒ ⏑ | ⊔ | ⏒ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Sept. VIII, γ, Per. II.
— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ Pers. IV, α, Per. I.

II. Die Nachspiele haben zweitens den Zweck, Perioden, die zwar regelmässige Responsionen haben und somit der Orchesis vollkommen genügen, aber musikalisch zu uneben sind oder allzu gleichförmig, in letzterer Beziehung besser abzuschliessen.

Es ist sehr bemerkenswerth, wie in solchen Fällen öfter stark gegliederte Sätze (vgl. § 16) die constituirenden Reihen bilden, während das Nachspiel fallend ist. Jene Sätze eignen sich nämlich für Tanzschwenkungen am allerbesten; aber während nun der Chor still steht und folglich die sanftere Weise nicht durch die Tritte der Choreuten übertäubt wird, ertönt der Schlusssatz, die vollste musikalische Befriedigung hinterlassend. Eben so geschieht es nach gedehnten Reihen, deren starke und kraftvolle Töne sich nun gleichsam in einen leisen Nachhall auflösen. Manchmal wird auch ganz der herrschende Satz wiederholt, natürlich sanfter, ohne die

Tritte der Choreuten, die eine stärkere Intonation erheischen. Wir unterscheiden folgende Fälle:

a) Die durch verschiedene Ausdehnung und Gliederung der Sätze oder ungewöhnliche Ausdehnung derselben zu unruhige Periode durch einen meist fallenden Nachsatz abgeschlossen: Ag. I, ε, Per. II. — ib. II, β, Per. II und III. — IV, α, Per. II. — Suppl. IV, γ, Per. II. — Sept. III, α, Per. II.

b) Ruhigeres Nachspiel zu gedehnten Sätzen: Cho. I, α, Per. II. — Eum. VI, α, Per. III.

c) Eine jonische Tripodie, die aus lauter Dipodien, welche ganze Verse bilden, bestehende Periode voller abschliessend: Ag. III, α, Per. II. — Pers. I, α, Per. II. — ib. γ, Per. II.

d) Das Hauptthema der Periode als Nachspiel: Suppl. IX, β, Per. III. — Sept. III, γ, Per. III. — Pers. VI, Ep. — Prom. II, α. — Pers. I, ε, Per. II.

e) Eine absetzende und zum Theil zugleich fallende Hexapodie, die wesentlich aus Tetrapodien bestehende Periode voller abschliessend: Ag. I, γ, Per. I. — ib. VII, Syst. η. — Cho. V, α, Per. II. — ib. γ. — Eum. III, β, Per. III. — Eum. IV, β, Per. I. — VI, β, Per. II. — Suppl. I, η, Per. I. — ib. V, δ, Per. II. — Sept. III, γ, Per. III. — Pers. II, γ. — ib. III, α, Per. I. — VII, ε, Per. III. — Dass diese Hexapodie ohne Ausnahme absetzend ist, ist eine äusserst bemerkenswerthe Erscheinung, über welche wir § 20, 7 zu vergleichen bitten. Der Werth dieses Nachspiels ist offenbar: die erste Dipodie, streng abgeschlossen durch Synkope des zweiten Taktes bereitet (musikalisch) vor auf das noch einmal ohne Tanzbewegungen wiederholte Thema; denn die folgenden vier Takte bilden fast eine selbständige Tetrapodie, die nie weiter gegliedert ist durch Synkope ihrer ersten Dipodie. Nachdem also die Tänzer sich ruhig hingestellt haben, wird durch einen kleinen musikalischen Absatz zur ruhigen Wiederholung des Themas vorbereitet, das so auf das Schönste hervortritt.

f) Eine repetirte (= pochende) oder fallende Tetrapodie als Nachspiel zu einer aus Hexapodien bestehenden Periode: Cho. I, γ. — IV, γ, Per. I. — Suppl. IV, α, Per. II. — Es ist hier sehr bemerkenswerth, dass die Hexapodien in den zwei letzten Beispielen absetzende sind und also in 2 + 4 Takte gegliedert sind,

d. h. eine kurze vorbereitende Dipodie jedesmal vor der das eigentliche Thema bildenden Tetrapodie haben. Nur im ersten Beispiele ist dies durch keine Synkope im zweiten Takt der Hexapodien offenbar, wohl aber meist durch Gliederung vermöge der Wortschlüsse am Ende des zweiten Taktes:

⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑, | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

und besonders im letzten Verse, der so gegliedert ist:

⏒ ⁝ ⌞ | —, ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖.

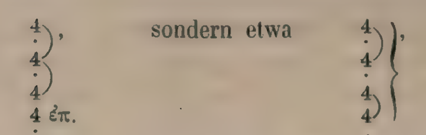
III. Von eigener Art ist das Nachspiel Suppl. I, α, wo die dorische Pentapodie die dipodisch zu gliedernden Tetrapodien und die Tripodien der Periode zusammenfasst.

IV. Eine **logaödische** Tripodie als Schluss einer Periode aus choreïschen Tetrapodien findet sich nur zweimal, Suppl. VII, γ, Per. I und Prom. I, β, Per. II. Beide Male haben diese Perioden durch Tribrachen etwas Flüchtiges und Schlaffes, welches durch eine scharf abbrechende Tripodie verbessert wird; und beide Male folgt eine echt logaödische Periode.

V. Wir wollen noch einen Fall nicht vergessen, wo die Strophen, nur aus Einer Periode bestehend, sich als sehr unselbständig erweisen und deshalb durch ein Nachspiel der ersten Strophe eine Vermittelung mit der dritten erreicht wird, Pers. VI, α.

Alle diese Anwendungen verrathen auf den ersten Blick ihren musikalischen Werth und ihre Gesetzlichkeit. Eben so leicht ist ersichtlich, dass es unendlich viele Anwendungen der Nachspiele geben könnte, die, statt die Einheit der Strophen zu vermitteln, sie zerstörten.

12. Endlich, durch diese Theorie des Gebrauches der Nachspiele in den Strophen sind wir in den Stand gesetzt, das Wesen einiger repetirt stichischer Perioden, die manchmal in ihrem Baue etwas Unbefriedigendes zeigen, näher zu ergründen. Es sind besonders viergliedrige Perioden mit dem Pausensatze 4 · 4 · 4, 4 ·, welche, wie theils die metrische Gestalt der Sätze zeigt, theils aus dem Wesen des Nachspiels hervorgeht, streng genommen nicht zu schreiben sind



wodurch angedeutet wird, dass beide Perioden, obgleich selbständig, doch in einem besonders engen Connex mit einander stehen. Die zweite ist eine raschere, zum Schluss drängende Umbildung der ersten, ihr aber ganz analog; doch durfte schon wegen des Pausensatzes nicht als palinodische Periode geschrieben werden. Solche zwei Perioden, in logaödischem Masse, und zwar nach Choreen, finden wir bei Aeschylus mehrmals als eine Art Refrain am Schlusse der Strophen, eine Stellung, die für ihre Bedeutung besonders entscheidend ist. Ich habe in der Eurhythmie als repetirt stichische Perioden mit Nachspiel geschrieben, wofür künftig die angegebene genauere Bezeichnung eintreten möge. Freilich wird man sämmtliche repetirt stichische Perioden von ähnlichen Verhältnissen nicht so schreiben dürfen, sondern nur die am Schlusse der Strophen. Die Fälle sind:

1) — ⏓ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
— ⏓ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧]]
— ⏓ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⊔ || — ⏒ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧]]

2) ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]
— ⏓ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⊔ || — ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧]]

3) ⏖ ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | — ∧ ||
⏖ ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ∧]]
⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ || ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

1) 4 : 4) 4 : 4) } Ag. II, α. β. γ. — Suppl. V, α. β. γ.

2) 4 : 4) 4 : 4) } Ag. III, β.

3) 4 : 4) 4 : 4) } Suppl. I, ε.

§ 37. Die Strophen Pindars.

1. In den Schöpfungen der eigentlichen chorischen Dichter, an deren Spitze Pindar steht, waren bekanntlich je eine Strophe und Gegenstrophe nebst einer Epodos (Nachstrophe) zu einer sogenannten Perikope vereinigt. Da diese Perikopen immer wiederkehrten, so mussten sie natürlich eine sehr bestimmt und fest abgegrenzte Melodie bilden, und es spricht nichts dafür, dass ein Wechsel der Melodie in den verschiedenen Perikopen stattfand. Man wird von selbst hieraus schliessen müssen, dass die rhythmisch-musikalische Composition nicht nothwendig in der Strophe, sondern oft erst in der Epodos fest abgegrenzt war; und diese Ansicht findet ihre volle Bestätigung durch die Verhältnisse in der grossen Mehrzahl der Pindarischen Schöpfungen, in welchen man erst am Ende der ganzen Perikope die Rhythmen befriedigend abgeschlossen findet. Wir betrachten also mehr die Perikopen, als die einzelnen Strophen. Gerade aber bei Pindar liegen die allerschwersten Probleme vor; seine Compositionsart ist, wie anderswo schon bemerkt, so sehr von einfacher Natürlichkeit entfernt und so individuell künstlerisch, dass es oft schwer ist, dem Dichter auf seinen mannigfach geschlungenen Wegen genau zu folgen. Von einer kurzen Darstellung, wie der folgenden, wird man deshalb nicht erwarten können, dass sie ein deutliches Bild von allen Strophen des grossen Dichters entwerfe. Wir müssen uns vielmehr darauf beschränken, die Hauptzüge seiner Compositionsart anzugeben und eine specielle, viel Raum erfordernde Schilderung einer anderen Gelegenheit vorbehalten. Wir betrachten zuerst getrennt Pindars päonische, dorische und logaödische Strophen.

2. Beide päonischen Gesänge Ol. II und Pyth. V finden wir durch Reihen im $^3/_8$-Takte abgeschlossen; in Ol. II geschieht es durch ein einzelnes choreïsches Nachspiel am Schluss der Epodos; in dem anderen Gedichte ist nur die erste Hälfte der Strophen päonisch, alles Uebrige logaödisch. Diese Erscheinung stimmt genau mit der in § 29, II besprochenen und findet deshalb dieselbe Erklärung. — Eurh., S. 383, ist in der Epodos von Ol. II ein kleines Versehen gemacht worden, indem die zweite

Periode gegen Comp., § 14, 1 als aus zwei Tetrapodien bestehend bezeichnet wurde, während die Verse als gekuppelte Dipodien zu bezeichnen waren. Dies beachtet, finden wir ferner bei den Päonen folgendes Gesetz: Die Perioden, die vorwaltend aus Tripodien gebildet sind, gehen voraus; den Schluss bilden diejenigen aus Dipodien. Wir sehen, dass ein ganz ähnliches Verhältniss obwaltet, als bei den Logaöden der Dramatiker.

3. In den dorischen Strophen kann man unterscheiden: dipodische Reihen (Dipodien und Tetrapodien), tripodische Reihen (Tripodien) und endlich die Pentapodien als beide Gliederungsarten in sich vereinend. Da nun 22 vollständige Gedichte in diesem Masse erhalten sind, so können die Hauptresultate mit vollkommener Sicherheit gezogen werden. Gesetz ist nun für Pindar, dass die Strophen immer mit einer Periode beginnen, in welcher Pentapodien oder Tripodien vorherrschen; dieselben Reihen walten auch in der strophischen Schlussperiode, aber meist in geringerem Grade vor, und zuweilen schliessen sie mit einer Periode aus dipodischen Reihen. In der ersten der Epodos ist das Verhältniss wie in der Strophe, aber nie treten genau Sätze derselben Ausdehnung auf, sondern immer ist in dieser oder in jener mindestens eine Reihe, welche eine Ausdehnung hat, die in der anderen fehlt. Die letzte Periode der Epode aber, oder die einzige Periode derselben, oder auch die letzte Periode der Strophe, wenn keine Epodos vorhanden ist, besteht

1) gewöhnlich aus lauter dipodischen Sätzen: Ol. III. VI. VII. X. XII.; Pyth. III. XII.; Nem. I. V. VIII. IX. (11 Fälle unter 22), oder

2) die dipodischen Sätze herrschen, und nur das Mittelspiel ist eine Tripodie: Ol. VIII.; Pyth. I. IV.; Nem. X.; Isthm. V. Oder es tritt zwar die Tripodie als constituirendes Glied mit auf, aber verdeckt durch vorwaltende dipodische Sätze: Nem. XI.; Isthm. I. III. (8 Fälle).

3) Nur in Einem Falle, Pyth. IX, treffen wir die Tripodie als constituirendes Glied einer kleinen mesodischen Periode. Dies wird erklärlich durch die Function der dreigliedrigen mesodischen Periode, die unter allen Umständen so gern Schlüsse bildet, und dann galt es in dieser Epodos, die vorletzte, aus wechselnden Tripodien und Dipodien bestehende Periode wohl abzuschliessen, was durch eine

kleine mesodische Periode aus Tripodien und mit einer Dipodie als Mittelspiel sehr passend geschah.

4) Zweimal treffen wir die Pentapodie in der Schlussperiode mehr oder weniger vorherrschend, Isthm. II und IV.

Wir haben also ganz analoge Verhältnisse, als bei den Logaöden der Tragiker; und für den zuletzt erwähnten Fall haben wir die Analogie des pentapodischen Nachspiels, § 36, 11, III. Wie durch jene unruhigeren Perioden im Anfang der Perikopen und durch die ruhigen und eben dahin fliessenden am Schlusse das Ganze als Einheit wenigstens deutlich abgegrenzt werde, ist leicht ersichtlich. Merkwürdig aber ist es, wie die dorischen Takte, an und für sich unruhiger und lebhafter als die dactylischen (§ 7, 3), durch ihre nothwendige gerade (dipodische) Gliederung sich gerade für die Abschlüsse der Perikopen so geeignet zeigen. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir in nicht wenigen choreïschen Strophen finden, welche gegen das Ende mehr logaödisch und folglich lebhafter werden, zugleich aber durch vollen oder fallenden Ausgang und durch die befriedigendste Ausdehnung der Reihen auf das Schönste abgeschlossen sind.

Bemerkenswerth ist ferner, dass die dorischen Perikopen Pindars vorzugsweise mit einer kleinen mesodischen Periode, zu der auch noch ein Nachspiel treten kann, abschliessen. Unter den 22 Fällen geschieht es 12 mal, Ol. III. VIII. X.; Pyth. III. IV. IX. XII.; Nem. VIII IX. X.; Isthm. II. V. Die übrigen zehn Fälle vertheilen sich auf alle möglichen Periodenarten, mit Ausnahme der repetirten. Eine stichische Periode schliesst Ol. VI; eine palinodische Ol. VII. XII; eine grössere mesodische Nem. XI; eine antithetische Isthm. I. IV; eine palinodisch-mesodische Pyth. I; Nem. I. V. Man vergleiche über den Schluss mit einer kleinen mesodischen Periode § 20, 4.

4. In den logaödischen Perikopen Pindars lässt sich keine der beiden für die dorischen Perikopen beobachteten Erscheinungen nachweisen. Sie schliessen nämlich eben so gern mit tripodischen, als mit dipodischen Reihen; und in den Schlussperioden herrschen die dreigliedrigen mesodischen in keiner Weise vor; sie treten unter 15 Fällen nur fünf mal auf. Beides steht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem schon von Anderen beobachteten lebhafteren Charakter der „äolischen“ (und „lydischen“) Weisen Pindars.

Nur die feierlich gemessenen dorischen Gesänge forderten einen besonders ruhigen Abschluss.

5. Das wären einige mehr äusserliche Beobachtungen. Suchen wir nun etwas näher in den inneren Bau der Strophen einzudringen! Ehe wir aber auf die Einzelerscheinungen eingehen, ist noch die Erwähnung eines allgemeinen Pindarischen Gesetzes nothwendig. Bei Pindar nämlich liegt das Hauptgewicht auf der Ausdehnung der Sätze; die metrische Gestalt derselben ist von geringerer Bedeutung.

In den dorischen Strophen freilich steht die metrische Form mit der Ausdehnung der Reihen in der engsten Beziehung. Fast immer sind die Dipodien und Tetrapodien aus rein dorischen Takten (⊔ ⏑ | — — |) gebildet, während die Tripodie fast ausnahmlos rein dactylisch, die Pentapodie aus beiden Taktarten zusammengesetzt ist. Bei der letzteren aber herrschen zwei verschiedene Bauarten, je nachdem die dactylischen oder die dorischen Takte vorangehen:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | — — ||
oder ⊔ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ||.

Nun ist zu merken, dass zwar innerhalb der Perioden sich mit wenigen Ausnahmen nur die Pentapodien mit gleicher Anordnung der Takte entsprechen, dass aber im Verlauf der Strophe und der ganzen Perikope die Formen mannigfach wechseln und doch die Reihen gleicher Ausdehnung ihre nahe Beziehung zu einander meist deutlich zu erkennen geben. In grösserem Massstabe findet dies Verhältniss in den logaödischen Strophen statt. So entsprechen sich nicht nur die drei Stammformen der Glykoneen,

~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||, — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||,
— ⏑ | — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||

auf die mannigfaltigste Weise, sondern auch springende und fallende Reihen und solche ohne kyklische Dactylen oder mit mehr als einem, stehen ihnen parallel. Nicht nur die Periodologie zeigt dieses auf das deutlichste und ebenso die strophische Composition, wie sogleich deutlich werden wird, sondern auch eine andere Erscheinung, welche selbst den alten und den modernen Metrikern nicht entgangen ist, nämlich der sogenannte **Polyschematismus**.

Es kommt nämlich hin und wieder selbst in den chorischen Gesängen der Tragiker eine antistrophische (d. h. metrische) Responsion vor von Glykoneen verschiedener Form; so kann die Strophe den zweiten, die Gegenstrophe den dritten Glykoneus haben:

— ◡ | –◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ = — ◡ | — ◡ | –◡ ◡ | — ∧ ‖,

eine Responsion, deren wahrer Werth aus den Schemen, wo

— ◡ | –◡̆ ◡ | –◡̆ ◡ | — ∧ ‖

oder ähnlich geschrieben werden muss, nicht deutlich erkannt werden kann. Man muss sagen, dass die Melodie nur unmerklich variirt ist, hier

♩ ♪ | ♩. ♬ ♩ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ‖, dort ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. ♬ ♩ | ♩ 𝄾 ‖,

ein Verhältniss, welches in modernen Liedern ungemein häufig ist. Nun ist aber evident, dass Reihen, welche als völlig gleich aufgefasst werden, indem sie nämlich in Strophe und Gegenstrophe einander vertreten, dort noch viel beliebiger für einander stehen können, wo es sich nicht um Gleichheit, sondern nur um Gleichartigkeit handelt. Pindar gehört einer Zeit an, wo man sich noch kindlich gleichsam zu der Mannigfaltigkeit der Formen freut; erst die Tragiker bilden dieselben zu constanteren Arten aus, denen eine bestimmte Bedeutung innewohnt, und kehren so zu der einfacheren vor-Pindarischen Composition zurück. — Man wird durch Vergleichung der Pindarischen Schemen in den folgenden Citaten leicht das Verhältniss erkennen. Es ist aber zu bemerken, dass nicht selten genaue Uebereinstimmung in den Reihen gleicher Ausdehnung herrscht, welche in den verschiedenen Perioden einer Strophe vorkommen.

6. Wir betrachten zuerst die Strophen derjenigen Pindarischen Siegesgesänge, welche ohne Ἐπῳδοί sind, nämlich: Ol. XIV; Pyth. VI. XII; Nem. II. IV. IX; Isthm. VII.

I. Die beiden Strophen hierunter, welche dorisches Mass haben, nämlich Pyth. XII und Nem. IX sind nach demselben, leicht erkennbaren Principe gebaut. Sie beginnen nämlich mit einer kleinen tripodischen Periode; die Hauptpartie bildet eine grosse Periode aus tripodischen und dipodischen Reihen, und der Schluss wird durch eine kleine mesodische Periode aus Dipodien gebildet. Jene Hauptperiode nun wird in Pyth. XII noch durch eine kleine Periode zur Schlussperiode übergeleitet; da sie nämlich aus Tripo-

dien und Tetrapodien besteht, geht sie zu jenen Dipodien des Schlusses noch nicht eben genug über; deshalb wird eine Periode zwischen geschoben, bestehend aus zwei Tripodien und einer Tetrapodie als Mittelspiel, die hierdurch mit der Hauptperiode genau zusammenhängt; dann aber noch einer Dipodie als Nachspiel, wodurch der Uebergang zur Schlussperiode aufs Schönste hergestellt ist. In Nem. IX dagegen ist die Hauptperiode, da sie Dipodien neben den Tripodien hat, nicht weiter zur Schlussperiode übergeleitet, wohl aber ist zwischen dieselbe und die Anfangsperiode eine kleine Periode aus zwei Tetrapodien mit einer Tripodie als Mittelspiel eingelegt, da die Anfangsperiode gar zu unbedeutend ist; und nun ist die Stammperiode durch ein viertaktiges Nachspiel mit dieser eingelegten Periode vermittelt.

Der musikalische Sinn dieser Bauart ist leicht zu ersehen: ein einleitendes und ein schliessendes Thema, jenes das lebendigere, dieses das ruhigere, haben zwischen sich eine grosse Periode, in denen sie beide zu einer kunstvollen Combination vereinigt werden und durch die entstehenden Contraste um so deutlicher in ihren Eigenthümlichkeiten hervortreten.

II. In den logaödischen Strophen, in denen, wie wir bereits wissen, bei Pindar noch tripodische und dipodische Reihen auf gleicher Stufe stehen, herrschen meist zwei Themata aus Tripodien, Tetrapodien oder Hexapodien bestehend, nie aus Pentapodien oder Dipodien. Dagegen werden kleine pentapodische Perioden gern zwischen die Perioden aus den Hauptthemen gelegt, und die Dipodie tritt namentlich gern als Mittel- oder Nachspiel auf.

Ol. XIV besteht aus drei Abtheilungen:

a) Per. I—II, vorherrschend aus Tetrapodien, zeigen das Hauptthema; doch mahnt das Vorspiel an das Gegenthema, die Tripodie. Per. III, aus zwei Pentapodien, contrastirt; Per. IV, aus zwei Tripodien, enthält das zweite Thema.

b) Per. V hat wieder das Hauptthema, Per. VI das Nebenthema; beide Perioden sind hübsch durch zwei Dipodien verbunden, die bei der ersten von ihnen ein Nachspiel, bei der zweiten ein Mittelspiel bildet.

c) Per. VII fasst als Schluss beide Themata zusammen.

Pyth. VI. Die beiden Themata sind die Hexapodie und die Tripodie, welche gleichmässig eine Periode am Anfang und eine

am Schlusse zusammensetzen; dazwischen als Contrast eine Periode vorherrschend aus Pentapodien.

Nem. II. Nur ein Thema, die Tetrapodie, wie im vorigen Beispiel zwei Perioden bildend, von denen hier wie dort die letzte die bedeutendste ist; als Contrast dazwischen eine solche aus Tripodien.

Nem. IV. Genau wie die oben erwähnten beiden dorischen Strophen gebaut.

Isthm. VII. Eine grossartige Strophe, in der aber die schöne Gesetzlichkeit des Baues leicht zu erkennen ist. Per. II bildet den Hauptstamm, aus Tetrapodien und Hexapodien bestehend; diese Periode wird, ganz analog den Verhältnissen in Pyth. XI, Nem. IV und IX, durch eine solche aus dem einen Thema eingeleitet und eine solche aus dem anderen beschlossen. Die letztere aber, aus Hexapodien bestehend, die zum Theil halbirt und folglich tripodisch gegliedert sind, bildet den Uebergang zu einer zweiten Hauptperiode aus Tripodien. Den Schluss bildet eine in das Hauptthema (die Tetrapodie) zurückkehrende kleine mesodische Periode.

Wir haben den Bau der sieben fortlaufend gebrauchten Strophen Pindars kennen gelernt; er ist überall sinnreich und effectvoll, so dass es nicht schwer hält, die herrschende Gesetzlichkeit zu erkennen. Deutlicher aber sieht man dieses ein, wenn man einen Versuch mit Umstellungen von Perioden macht. Der Leser prüfe dies an Isthm. VII. Alle Gesetzlichkeit, aller Einklang würde hier z. B. aufgehoben sein, wenn man die vorhandenen Perioden und ihre metrischen Schemen in folgenden Ordnungen sich folgend dächte:

1) II. I. III. IV. V. 2) I. III. II. V. IV.
3) I. IV. II. III. V. 4) V. III. II. I. IV.

Und so liessen sich noch manche Reihenfolgen aufzählen, welche die Einheit des strophischen Baues gänzlich zerstört hätten.

7. Es sind nun noch die Verhältnisse zu erörtern, welche in den 37 Gesängen Pindars, in denen auf jede Strophe und Gegenstrophe eine Nachstrophe (Leitf., § 33, 1) folgt, herrschen. Wir langen so bereits bei der Composition ganzer Gesänge an. Die beiden päonischen Gesänge sind oben bereits hinreichend erörtert; über die anderen werden eben so kurze Andeutungen genügen, da in der Compositionslehre nicht jede dichterische Schöpfung

speciell zu besprechen ist, weitere Einsicht aber aus Buch VI—VIII geschöpft werden kann.

Die Nachstrophen haben den doppelten Zweck: 1) Die Rhythmen der Strophen befriedigend abzuschliessen, 2) ein Gegenthema durchzuführen oder überhaupt Variationen zu bringen, durch welche zu der allzu einfach gegliederten Melodie des Strophenpaares neue Weisen als Abwechselung hinzutreten. Im ersteren Falle also bildet die ganze Perikope eine leicht als einheitlich erkennbare, wohl in sich abgerundete Composition; im zweiten Falle dagegen folgen zwei wesentlich verschiedene Abschnitte oder Melodien einander, die kaum durch ein lockeres Band mit einander verbunden sind, öfter gegenseitige Antithesen bilden. Für beide Bauarten der Perikopen liegen die unabweisbarsten Beweise vor, und nur in wenigen Fällen ist das herrschende Verhältniss nicht ganz leicht zu erkennen. Wir können also im Pindarischen Periodenbaue Einheit und Dualism unterscheiden. Da nun die Periodologie und die übrigen Theile der Rhythmik und Metrik von selbst jene Bauarten der Perikopen erschlossen haben, so dass wir nichts anderes thaten, als dass wir die längst fertigen Schemen verglichen, um jene zu finden, so bleibt nur noch festzustellen, ob Pindar mit Bewusstsein und Absichtlichkeit sich in jedem einzelnen Falle für eine der beiden Arten entschieden habe. Sollte man nun nicht einheitlichen Bau für die kleineren, dualistischen Bau für die grösseren Gedichte erwarten? Streng abgerundete Perikopen müssen ohne Zweifel ermüden, wenn sie mehrmals wiederholt werden; umgekehrt aber liegt kein Grund vor, in kleineren Gedichten dualistischen Bau zu wählen. Hat doch Pindar bei den letzteren sich mehrmals sogar mit Einer Strophenform begnügt, während keins seiner grösseren Gedichte ohne Epoden ist. Auch hierin kann man keinen Zufall vermuthen. Nun ist es aber schlagend und ein gar nicht hoch genug anzurechnendes Zeugniss für unsere rhythmischen Gestaltungen, dass in der That in sämmtlichen grösseren Gedichten Pindars Dualism, in sämmtlichen kleinen compositionelle Einheit herrscht, während die Gedichte mittlerer Ausdehnung bald die eine, bald die andere Compositionsart zeigen.

Pyth. VII freilich macht in der Gestalt, welche ich Eurh., S. 403 den Strophen gegeben habe, eine augenfällige Ausnahme:

nur aus einer einzigen Perikope bestehend, zeigt doch das Gedicht den entschiedensten Dualism. Aber eben, dass nicht mehr Strophen und Gegenstrophen vorliegen, hat eine ganz falsche Versabtheilung bei Böckh veranlasst, die ich wie alle übrigen Herausgeber beibehielt, obgleich mir der Rhythmus der Strophe immer unklar war und ich von Anfang an schwankte, wie hier zu constituiren sei. Jetzt aber hat sich mit Leichtigkeit eine Eintheilung finden lassen, die allen Anforderungen genügt. Ich gebe die erste Strophe des Gedichts mit dieser neuen Eintheilung und das zugehörige Schema:

Κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι
προοίμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ
Γενεᾷ κρηπῖδ' ἀοιδᾶν ἵπποισι βαλέσθαι.
ἐπεὶ τίνα πάτραν, τίνα Ϝοῖκον λαῶν ὀνυμάξομαι
Ἐπιφανέστερον
Ἑλλάδι πυθέσθαι;

I. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | └─ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏒ ⏑ | └─ | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

II. ω ⋮ └─ | └─ | — ⏑ | └─ ‖ — > | ⏒ ⏑ | └─ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ └─ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ | └─ ‖ — > | ⏒ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

III. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | └─ | — ∧]

I. 6, 6 — II. 4, 4, 4, 4 — III. 3, 3

Weiter unten werden wir den rhythmischen Zusammenhang der ganzen Perikope erkennen. Folgende Tabelle wird nun einen Ueberblick über beide Compositionsarten geben. Hinter jedem Epinikion steht in arabischer Ziffer die Anzahl der Perikopen und dahinter eingeklammert die Verszahl des Gedichtes:

A. Einheitlicher Bau der Perikopen.

Ol. III.	3 (45).	Pyth. VII.	1 (22).
IV.	1 (28).	Nem. I.	4 (72).
V.	3 (24).	V.	3 (54).
X.	1 (21).	Isthm. IV.	3 (63).
XII.	1 (19).		

B. Dualistischer Bau der Perikopen.

Ol. I.	4 (116).	Pyth. I.	5 (100).	Nem. III.	4 (84).
VI.	5 (106).	II.	4 (96).	VI.	3 (75).
VII.	5 (95).	III.	5 (115).	VII.	5 (105).
VIII.	4 (88).	IV.	13 (299).	VIII.	3 (51).
IX.	4 (112).	VIII.	5 (100).	X.	5 (90).
XI.	5 (105).	IX.	5 (125).	XI.	3 (48).
XIII.	5 (115).	X.	4 (72).	Isthm. I.	4 (68).
		XI.	4 (64).	II.	3 (48).
				III.	5 (90).
				V.	3 (75).
				VI.	3 (51).

Wir sehen sogleich, dass alle nur einmal stehenden Perikopen einheitlichen Bau haben; bei den dreimal stehenden ist so fast die Hälfte gebildet (4 Fälle unter 10); dagegen kommt dieser Bau bei den 9 viermal gesetzten Perikopen nur einmal vor, und er fehlt ganz, wo die Perikopen noch öfter stehen (12 Fälle).

8. Die einheitlichen Perikopen sind nach folgenden Principien gebaut:

I. Die Hauptperiode der Strophen kommt auch in den Epoden vor, ist hier aber schöner abgerundet.

Ol. III. Der aus einer Pentapodie und Tripodie bestehende Vers bildet das Thema der Hauptperiode (Per. I) in der Strophe; Per. II schliesst schön durch dipodischen Bau ab, bewahrt aber durch das Mittelspiel den Zusammenhang mit Per. I. — Die Epodos knüpft mit der ersten Periode an beide Perioden der Strophe an, geht dann in Per. II zum Hauptthema über, das schliesslich um so schöner hervortritt, als im ersten Verse des Contrastes wegen die Tripodie und Pentapodie ihre Lage verändert haben, um

eine antithetische Periode zu bilden; die Schlussperiode, ein mesodischer Vers, schliesst Alles auf das Schönste ab.

Ol. V. Die Epodos, wie die Strophe nur aus einer Periode bestehend, ist ihr fast ganz gleich gebaut, doch durch eine gleichmässigere Gestaltung der Sätze und durch ein Nachspiel besser abgeschlossen.

Ol. XII. In den Strophen ist Per. II der Kern, der von zwei contrastirenden, einander ähnlichen Perioden umgeben ist. Die Epode tritt mit einer grossen Anfangsperiode selbständig auf, kehrt dann aber in Per. II zum Thema der Strophe zurück, mit dem sie auch metrisch genau stimmt. Sowohl die beiden Tetrapodien, als die Dipodien stimmen auf ein Haar, letztere in den Formen ⌞ ⏑ | — ⊼ ‖ und — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖, wovon die letztere selten ist. Nur ist die Folge umgekehrt, womit das zu Ol. III Gesagte zu vergleichen ist; und wieder folgt hier, wie im vorigen Beispiel, in der Epode ein Nachspiel.

Pyth. VII. Die erste Periode der Strophe, aus Hexapodien bestehend, ist das Thema. Vermöge der kürzeren Tetrapodien (denn jene Hexapodien sind deutlich dipodisch, nicht halbirt) wird zu den lebhaften Tripodien übergegangen. Die erste Periode der Epode ist eine Vermittelung und Zusammenfassung von Per. I—II der Strophe; die Schlussperiode kehrt genau zum Thema der Strophe zurück.

Nem. I. Verhältniss der beiden Perioden der Strophe wie in Ol. III; hier aber ist die zweite das Thema. Die Epode entwickelt dasselbe in grossartiger Weise.

Nem. V. Der Vers aus 4 + 2 ist das Thema, in der Strophe von variirenden Perioden umgeben. Die Epode fasst in Per. I jene Variationen zusammen, klingt in Per. II noch specieller an Per. I der Strophe an und schliesst mit dem rein und schön entwickelten Stammthema.

Isthm. IV. Die Periode 5 · 2, 2, 2 · 5 · ist der Stamm, in der Strophe mit Tetrapodien ruhig abgeschlossen, in der Epode mit einer grossen Periode, welche die Pentapodien, Tetrapodien und Dipodien zusammenfasst.

II. Zwei Themata, in der Strophe in verschiedenen Perioden

entwickelt, dann in einer Schlussperiode zusammengefasst. Die Epode stellt eine besonders enge Verbindung derselben her.

Ol. IV. Jene Themata sind die Tripodie und die Tetrapodie; als Gegensatz tritt am Schluss der Strophe die Pentapodie hinzu, auf welche die erste Periode der Epode vermöge ihres Nachspieles zurückkommt.

III. Die Epode setzt den Gang der Strophe weiter fort und führt Alles zu einem vollkommen befriedigenden Schluss.

Ol. X. Die Strophe, mit Pentapodien beginnend, schliesst mit einer Periode, welche aus Tetrapodien und Tripodien besteht. Die Epode deutet zuerst auf jene Pentapodien durch ein Vorspiel zurück, zeigt dann Tripodien und Tetrapodien neben einander und dringt zu einer rein tetrapodischen Periode vor.

9. Dass die dualistischen Perikopen Pindars keine gesetzlosen Zusammenstellungen sind, werden folgende kurze Notizen zu den einzelnen nach diesem Principe componirten Gesängen zeigen.

Ol. I. Strophe von Tetrapodien zu Hexapodien vorschreitend; die ersteren durch Tripodien, die letzteren durch Pentapodien variirt. — Epode mit Tetrapodien anknüpfend und mit Tripodien, die den Stamm bilden, schliessend. Man kann das Verhältniss so deutlich machen:

Str. → 4 (3) .... 4 .... 6 (5).
Epod. 3 .... 3, 4 .... 4 ←

Ol. VI. Strophe aus zwei grösseren mannigfaltigen Perioden mit Fuge dazwischen; Epoden von Tripodien zu Tetrapodien vorschreitend, von Periode zu Periode durch Mittelspiele und Nachspiele vermittelt (Per. I—III); dann noch einmal derselbe Gang, aber zu vollkommenem Abschluss mit ganz reinen Perioden.

Ol. VII., Str.: Tripodien, durch Dipodien variirt und wieder Rückkehr zu reinen Tripodien. Epoden mit zusammenfassender Periode beginnend, endlich mit rein dipodischem Baue abschliessend.

Ol. VIII. Str. 5 (2) .... 3, 2 .... 3 (4).
Ep. 5, 3 ... 3 ... 3 (2) ... 2 (3).

Vgl. Ol. VII.

Ol. IX. Str.: Der Stamm (4, 2 in Per. II), umgeben vom

Nebenthema (3) und mit einer dipodischen Periode, zu der gut übergeleitet wird, abschliessend. Ep.: zum reiner entwickelten Nebenthema der Strophe vordringend.

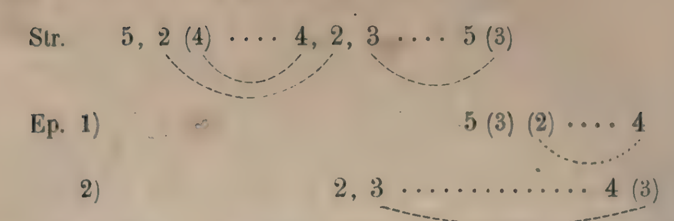
Ol. XI. Str.: Hauptperiode aus Hexapodien nebst Pentapodien; Abschluss durch eine stichische Periode aus Tetrapodien. Ep.: durch Tetrapodien an den Schluss der Strophe anknüpfend, dann zu Pentapodien (mit guter Vermittelung) übergehend. Dies findet zweimal statt; das zweite Mal sind die Perioden reiner gebaut. Vgl. Ol. VI.

Str.: —> 6 (5) · · · · 4
Ep. 5 · · · · 4 <— (bis).

Ol. XIII. Str. aus reinen Hexapodien, nur eine Tripodie als Vorspiel. Ep. mit demselben Vorspiel, wozu eine tripodische Periode tritt, die durch Dipodien mit einer hexapodischen (rein dipodisch gegliederten) Periode übergeleitet ist, welche die Verbindung mit der Str. herstellt. Den Schluss macht eine schöne tetrapodische Periode, die aber durch eine Hexapodie als Mittelspiel wohl angeknüpft ist. Es ist zu bemerken, dass alle Hexapodien deutlich dipodisch sind.

Str.: —> (3) 6 · · · ·
Ep.: —> (3), 3, 2 · · · · 6 · · · · 4 (6).

Pyth. I. Str. aus drei ziemlich grossen Perioden bestehend. Die Stammperiode in der Mitte aus 4, 2, 3; die beiden umgebenden aus Pentapodien: die erste hat dabei die Dipodien und Tetrapodien der Stammperiode, die letzte deren Tripodie. Epode mit 5 (3) an die Schlussperiode der Strophe anknüpfend und zu Tetrapodien vordringend, nach welchen ein dipodisches Mittelspiel überleitet. Dann die Hauptperiode aus den Dipodien und Tripodien jener in der Strophe, und wieder schliessen Tetrapodien, zu grösserer Periode entwickelt, aber mit überleitendem Mittelspiele, ab. Jene Wiederkehr in den Epoden ist schon in zwei Fällen beobachtet worden: Ol. VI. XI. Die Composition des dorischen Gedichtes aber ist ausserordentlich schön, wie jeder, der aufmerksam vergleicht und die schon früher gegebenen Regeln (z. B. die in Nr. 3 unseres Paragraphen) in Gedanken hat, leicht finden wird. Man kann das Verhältniss etwa so darstellen:



Pyth. II., Str.: Stamm aus 6, 3, 4; eingeleitet durch 3, 4; beschlossen, wie es gern am Ende der Strophen geschieht, durch reine Tripodien. — Ep.: die Tripodien und Tetrapodien variirend, zu rein dipodischem Bau (Per. IV) übergehend und zu Tripodien zurückkehrend, welche durch Pentapodien einen sie hervorhebenden Contrast erhalten.

Pyth. III., Str.: Die Periode 2, 2, 2 in der Mitte; pentapodische an beiden Enden, durch Tetrapodien hervorgehoben; dazwischen beiderseits je eine überleitende kleine Periode aus Dipodien und Tetrapodien. — Ep.: Per. II fasst 2, 2, 2 und die Pentapodien zusammen; Per. III vereint alle Hauptglieder der Strophe (5, 2, 3); dazwischen Vermittelung; Abschluss durch 2, 2, 2. — Die Epode also hängt zwar mit der Strophe zusammen, doch stehen beide nur in dem lockeren Connex der Variation.

Pyth. IV. Die Strophe dringt ganz regelmässig von Pentapodien zu Tetrapodien vor; die Epode aber vertritt nur die Stelle einer weit abschweifenden Variation.

Pyth. VIII., Str.: 4 .... 3 .... 4, 3 (5) (zusammenfassend).

Epod.: 4, 3 .... 4, 2.

Die zweite Periode der Epode ist ihr Stamm und somit ist sie nicht eigentlich Fortsetzung der Strophe, von der sie auch durch ein pentapodisches Nachspiel, welches hier nur trennt, nicht verbindet, geschieden ist.

Pyth. IX., Str.: ⟶ 4, 5 ... 5, 3 ... 3, (4) ... 4.
Ep.: 3, 2 ... 3, 2 (4) ... 2, 4, 5 ... 5 ⟵

Pyth. X., Str.: Zu reinen Tripodien vordringend. Ep.: Eine grosse

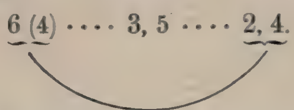
und mannigfaltige Periode durch eine kleine eingeleitet. Die Epode hat also sehr verschiedene Motive.

Pyth. XI., Str.: 3, 4 · · · · 3 (2) · · · · 4, 3.
Ep.: 3 · · · · · · · · · · · · · 6 (4).

Nem. III. Die Stammperiode der Strophe (Per. II) besteht aus Tetrapodien, Tripodien und Dipodien; eine Periode (I) aus Tetrapodien einleitend; eine solche aus Tripodien schliessend, welche durch eine andere aus Tripodien und Dipodien vermittelt wird:

4 · · · · 4, 3, 2 · · · · 3, 2 · · · · 3.

Dieser Bau kommt in ähnlicher Weise öfter vor. — Die Epode bringt ganz neue Themen, die obendrein lose verbunden sind dadurch, dass dipodische Reihen die Tripodien der Hauptperiode gleichmässig umgeben:

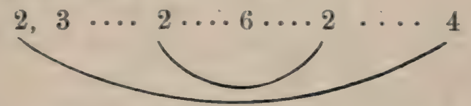


So bildet denn in allen Beziehungen die Epode das Gegenstück zur Strophe.

Nem. VI. Von einer grösseren, mannigfaltigen Periode (I) zu einer einfacheren übergehend, durch eine kleine mesodische geschlossen:

3, 5, 4 · · · · 3, 4 · · · · 2, 3.

Die Epode sehr abweichend: eine hexapodische Periode beiderseits von einer kleinen dipodischen, dem starken Contraste zu Liebe, umgeben; Milderung dieses Contrastes durch eine etwas vollere Periode am Anfang und Ende:



Man beachte, wie hier, ebenso Nem. III und anderswo, die Epode symmetrische Anordnung hat, während die Strophe in gerader Richtung fortschreitet.

Nem. VII., Str.: Zwei grosse, aus Tripodien und Tetrapodien bestehende Perioden, von denen die zweite einen ruhigen, repetirt palinodischen Bau hat und daher die erste, rein antithetische, schön

abschliesst. Ep.: zwei kleine Perioden aus Hexapodien, mit verschiedenem Mittelspiel.

Nem VIII., Str.: Grosse Periode aus 4, 5, beschlossen durch eine kleine, vorherrschend aus Tetrapodien. — Ep.: Grosse antithetische Periode aus 5, 2, 4; darauf zwei kleine mesodische, beide 4, 2, 4.

Nem. X., Str.: Mittelperiode aus Pentapodien, Tripodien und Dipodien vorn durch eine solche aus den nicht dipodischen Sätzen eingeleitet, dann durch eine dipodische abgeschlossen. — Ep.: Variationen.

Nem. XI. Strophe wie Epode dringen in ganz verschiedener Weise zu dipodischer Satzbildung vor.

Isthm. I. Wie Nem. XI, und hier wie dort die Strophe mit Pentapodien, die Epode mit Tripodien, denen Dipodien zugesellt sind, beginnend.

Isthm. II. Strophe mit zwei Perioden aus Tripodien und Tetrapodien; letztere in der zweiten Periode mehr herrschend und so abschliessend. — Ep.: Dipodisch gegliederte Mittelperiode; vor ihr eine solche aus Pentapodien, mit einer Tripodie als Vorspiel, welches mit der Strophe vermittelt; den Schluss bildet eine kleine beide Themata zusammenfassende Periode.

Isthm. III., Str.: Um ein Centrum aus Pentapodien gruppiren sich zunächst zwei kleine Perioden aus verschiedenen Gliedern; Anfangs- und Endperiode rein dipodisch und aus Gliedern derselben Ausdehnung:

4 ⋯ 2, 3 ⋯ 5 ⋯ 4 (2) ⋯ 2.

In der Epode herrscht der entgegengesetzte Bau:

3, 2 ⋯ 4 ⋯ 3, 4 (2),

die Schlussperiode aber ist der Kern und fasst die Themata der Epode zusammen.

Isthm. V., Str.: Zwei mannigfaltige Perioden aus 5, 2, 4, von denen die zweite die vollendetere ist. Ep.: Eine grosse, alle dorischen Themata umfassende Periode (also aus 2, 3, 4, 5), umgeben von zwei Perioden, von denen (wie ähnlich in vielen andern Fällen) die erste die Pentapodie, die letzte die übrigen enthält, vorherrschend dipodisch ist und so gut abschliesst:

5 ⋯ 5, 4, 3, 2 ⋯ 2, 3, (4).

Isthm. VI. Zu einer einfach gebauten Strophe tritt eine stark variirende Epode, in welcher die Perioden aber ebenfalls gut vermittelt sind.

10. Man wird aus den kurzen Notizen zu den einzelnen „dualistischen“ Gesängen sehr leicht die allgemeinen Principe abstrahiren können, indem man vergleicht, wie die Epoden oft den umgekehrten Bau der Strophen haben, in anderen Fällen in analoger Weise, aber zu anderem Ziele fortschreiten. Es wird aber von Nutzen sein, auch einmal im Einzelnen zu betrachten, damit nicht der falsche Schein entstehe, als habe Pindar nach rein äusserlichen Schablonen gearbeitet. Dies aber kann man in keinem Falle von Compositionen aussagen, die trotz ihrer strengen Gesetzlichkeit dennoch eine so mannigfache Gestalt zeigen.

Es wird aus dem Obigen zugleich hervorgegangen sein, dass Pindar die Vor- und Nachspiele in ähnlicher Weise verwendet, als die Tragiker; auch auf den Zweck der Mittelspiele, wo diese andere Ausdehnung, als die constituirenden Glieder der Perioden haben, ist hinreichend, namentlich durch Zahlenangaben, die mit den Pindarischen Schemen zu vergleichen sind, hingedeutet.

Sechstes Buch.

Die Gesänge.

---

§ 38. Gesänge im rein chorischen Typus.

1. Diejenigen Compositionen, welche gleich der grossen Mehrzahl unserer heutigen Lieder, aus einer einzigen, beliebig oft wiederholten Strophenform bestehen, sind in der Theorie jener Strophen, welche § 35 und § 37, 6 aufgezählt sind, bereits vollständig erläutert worden. Ebenso ist die „triadische" Compositionsart, wo die Gesänge aus zwei gleichen Strophen und einer Epodos bestehen, § 37, 7—9 an Pindar entwickelt worden. Wir gehen nun zu den echt chorischen Gesängen der Tragiker über, von denen natürlich die nur aus Einer Strophe und Gegenstrophe bestehenden keiner weiteren Besprechung bedürfen und bereits § 36 erledigt sind. In den grösseren Gesängen, welche aus mannigfaltig wechselnden Strophen bestehen, müssen wir die höchste Vollendung der griechischen Liedercomposition erkennen. Beide grosse Meister, Sophokles wie Aeschylus, haben es verstanden, mitten in dem Wechsel das Einheitliche der Composition ununterbrochen festzuhalten. Man sieht sich in ihren chorischen Gesängen vergebens nach Planlosigkeit und Willkühr um: es gelingt auch nicht in einem einzigen Falle nachzuweisen, dass sie, um Effect zu machen, zu an

sich unschönen Formen gegriffen oder den strengen Connex der einzelnen Theile des Gedichtes gelockert haben. Freilich verräth sich jene schöne Einheit nicht immer auf den ersten Blick; ja, sie zu erkennen, ist fast immer eine reine Unmöglichkeit, wo man sich an die älteren und neueren metrischen, ja auch rhythmischen Theorien klammert. Man muss schlechterdings den ganzen Bereich der Theorien über die Takte, Sätze, Verse, Perioden und Strophen beherrschen, um die Composition der ganzen Gesänge zu begreifen. Und nun ist wohl zu beherzigen, dass die alten Dichter nicht nach todten Schablonen gearbeitet haben. Frei und ungehindert ergiesst sich der Strom ihres Gesanges; nur, weil er auf dem Boden der reinen Natur seinen Ursprung genommen hat, und diesen Boden, auch wo die Wellen noch so hoch gehen, nicht verlässt, ist seine Gesetzlichkeit zu erkennen.

Bereits in der Eurhythmie habe ich die Analyse eines grossen Aeschyleïschen Gesanges, Ag. I, zu geben versucht. Ich gebe nun diejenigen von vier Gesängen des Sophokles, nämlich O. C. III, Aj. IV, Trach. I und O. R. I. Da in den folgenden Büchern nämlich die Dramen und Trilogien des Aeschylus als Ganze zu behandeln sind, so würden bei vorheriger Besprechung der einzelnen Gesänge manche Wiederholungen nicht zu vermeiden sein. Auch werden diese fünf Muster, die ohne viel Besinnen gewählt sind, vorläufig ein hinreichend deutliches Bild der kunstvolleren Liedercomposition gewähren. Man wird schon ohne grosse Schwierigkeiten das Wesen der übrigen Schöpfungen finden. Damit aber recht deutlich werde, wie sicher die Principien in den antiken Schöpfungen sind, trotzdem sie sich schwer in kurze und scharfe Regeln fassen lassen, werde ich zum Schlusse eine neue Production besprechen, die ganz den äusseren Anschein hat, als halte sie sich an die antike Weise, dabei aber so verzweifelt unklar ist, dass auf den ersten Blick schon aus dem metrischen Schema die moderne Production als solche hervortritt. Und wenn in mehreren Hundert antiker Strophen die schönste Gesetzlichkeit herrscht, dagegen unter drei Strophen Westphals schon zwei sind, welche allen Gesetzen des Strophenbaues u. s. w. trotzen; ebenso, wenn alle antiken Chorlieder die schönste Wohlordnung zeigen, dagegen fast jede moderne Nachahmung, auch wo sie von den talentvollsten und kenntnissreichsten Männern rührt, die höchste Verwilderung

der Formen zeigt: da sollte es doch wohl klar werden, dass die antike Composition etwas ganz Anderes ist, als man bisher ahnte. Neue Nachahmer begingen den grossen Fehler (und wie sollten sie es anders machen?), Takte oder Sätze, oder höchstens Verse, wie sie wirklich vorkommen, nach eignem Ermessen zu combiniren; und es ging ihnen, wie Einem, der die Lettern eines Gedichtes beliebig mischt und wieder zusammensetzt: das Ganze wird ein unverständliches Chaos, in welchem der Zufall selten verständliche Wörter hervorruft. Und doch ist nichts leichter, als zu Tausenden Strophen nach völlig antiker Weise selbständig zu bilden — d. h. wenn man die aus den Classikern selbst gewonnenen Resultate im Auge hat. Eben so leicht könnte man ganze Gesänge componiren, die rhythmisch und metrisch völlig im Sinne der Alten wären.

2. Das erste Stasimon in O. C. (V. 668—719).

Die erste Strophe, eine einzige Periode, hat das Hauptthema des Gesanges, den zweiten Glykoneus _ ≥ | –◡ ◡ | _ ◡ | _ ∧ ‖ in grossartigster Weise entwickelt. Viermal ist es doppelt gesetzt und zu Versen gekuppelt (V. 2—5). Diese bilden zwei Gruppen, die sich palinodisch entsprechen und die Melodie in schönster Entwickelung tragen. Es beginnt jeder der Verse in der ersten Gruppe mit einem vorn variirten Glykoneus, ≥ ⁝ ∟ | –◡ ◡ | _ ◡ | ∟ ‖, dem das erste Mal ein ruhig verlaufender als Nachglied entspricht, das zweite Mal aber ein fallender, um die ganze Gruppe deutlich abzuschliessen. Wieder hat der erste Vers der zweiten Gruppe genau den Bau des entsprechenden in der ersten; aber nun dürfte diese Gruppe nicht genau wie die erste beschlossen werden, der Ánfang ≥ ⁝ ∟ |, noch einmal wiederholt, musste die ganze innere Hauptpartie der Strophe theils als zu kantig und schroff gleichsam erscheinen lassen, theils auch eine zu ermüdende Gleichförmigkeit erzeugen. Daher hat der Schlussvers dieser Partie (V. 5) eine ganz andere Bildung erhalten. Allerdings ist auch sein erster Satz lebhaft, ja noch lebhafter als der der ersten drei Verse; aber er ist zur selben Zeit gleichförmig, ohne Auftakt beginnend und so das Ende der mittleren Partie ankündend, aber leicht dahin eilend mit seinen drei kyklischen Dactylen. Sein Nachglied ist nun noch ebener und gleichartiger, ganz choreïsch (auch wohl mit weniger starken Nebenicten) der äusseren Erscheinung nach, doch aber

durch den Tribrachys an das logaödische Wesen erinnernd; er endet voll und ist so befähigt, nicht nur die ganze mittlere Partie schön zu beschliessen, sondern auch eine schöne Antithese zu dem fallenden Verse zu bilden, dem er entspricht.

Umgeben ist nun diese Hauptpartie an beiden Seiten von einem Verse, welcher das Thema in reinster Form enthält (dies war am Anfang und gegen das Ende der Strophe wünschenswerth) und dann in der folgenden fallenden Hexapodie eine schöne Erweiterung desselben, die sich auf das Engste anschliesst dadurch, dass auch in ihr der zweite Takt kyklisch ist. So besteht der Vers aus zwei Sätzen verschiedener Ausdehnung, und hierin liegt ein weiterer Grund, das Thema besonders rein in ihm auftreten zu lassen. Dass im Verse der zweite Satz der längste sei, steht gänzlich mit der modernen Art im Widerspruch; und doch wissen wir bereits, dass die Griechen viel lieber mit der Tetrapodie die Tripodie abschliessen, als umgekehrt; bei ihnen ist die durch Instrumentalmusik erfüllte Pause nie im Stande, die Melodie abzuschliessen, sondern diese wird immer von den Worten des Textes getragen. Und wenn die springende Hexapodie gern im Verse voran steht, so hat dies seinen Grund darin, dass sie zu unruhig ist. Aber diejenige eben und gleichmässig dahinfliessende Hexapodie, welche eine Erweiterung des tetrapodischen Themas ist, den Vers beginnen und von einer Tetrapodie beschliessen zu lassen, wäre ganz gegen das Wesen der classischen Composition. — Es ist aber die besprochene Hexapodie das Nebenthema des Gesanges. — Der ersten Strophe folgt als Nachspiel eine Tetrapodie, welche gar nicht passender gewählt sein konnte. Mit Auftakt und dem kyklischen Dactylus beginnend, hat sie ihre ganze Beweglichkeit im Anfange, und sinkt nun stufenweise zu dem ruhigsten Abschluss hinunter. Denn das ist der Sinn der Folge: Auftakt — kyklischer Dactylus — Choreus — synkopirter Takt — scharf abgeschnittener Takt. Ein erster Glykoneus, auch wenn er fallend gewesen wäre, hätte den Zweck lange so gut nicht erfüllt, zumal eine zu grosse Gleichförmigkeit mit den constituirenden Sätzen geblieben wäre.

Die zweite Strophe, ein wahres Gegenstück der ersten und eine Variation im echten Sinne des Wortes, ist doch ausgezeichnet gut angeknüpft und führt die Melodie in der schönsten Weise zu allseitig befriedigendem Abschluss. Welcher Unterschied mit der

ersten Strophe! Statt jener grossartigen Einen Periode haben wir deren sechs, so klein wie irgend möglich. Und welche scheinbare Buntscheckigkeit und Regellosigkeit! Neben den Tetrapodien und Hexapodien, die je zwei Perioden bilden, treten noch Tripodien auf, ebenfalls zwei Perioden bildend, und ausserdem Dipodien als Mittelspiele. Dazu kommt eine auffällige Verschiedenheit im Bau der Sätze, als habe der Dichter beliebig die Formen nur so hingeschüttet, wie sie gerade mit den Worten des Textes stimmen wollten. Und doch ist auch hier die grösste Gesetzmässigkeit; ja, wir haben nirgends mehr Gelegenheit, die alten Componisten zu bewundern, als da, wo sie scheinbar mit den Formen spielen.

Gerade nämlich, wo so grossartige Perioden beginnen, folgten in der antiken Musik gern eine Reihe ganz kleiner Perioden, die gleichsam als Auflösung jener grossen zu betrachten sind. Unsere Leser werden leicht eine Menge Belege finden, brauchen aber nur O. C. I und O. R. VI anzusehen (aber aufmerksam anzusehen), um aus der Gleichartigkeit mit unserem Gesange den Werth dieser Compositionsart noch besser zu erkennen. Wenn die Musik in einer solchen Periode, gleichsam durch eine ausserordentliche Spannkraft das Allerhöchste erreicht hat, wobei auch dem Hörer die grösste geistige Spannung zugemuthet wird, so muss sie ganz naturgemäss in einen ruhigeren Gang zurücktreten. Jene gewaltige Combination hat mehr ergriffen, oder, wie man jetzt sich auszudrücken beliebt, „gepackt“, als durchsonnt und erwärmt. Und vollkommen wird man erst den Werth des Themas inne werden, wenn, nach voraufgegangenem Contraste es nach und nach immer klarer wieder hervortritt, um endlich am Schlusse in ruhiger Vollendung und reinster Form den Endeindruck zurückzulassen. Und dies ist genau der Zweck der zweiten Strophe, deren Analyse wir nun geben.

Per. I bringt als ganz neues Element und als Contrast die logaödische Tripodie. Sie bewahrt einen deutlichen Anklang an das Hauptthema der Strophe, dem sie in den beiden ersten, also den Haupttakten, vollkommen gleich ist, so dass sie ganz als das hastig abgebrochene und nicht zu Ende geführte Thema erscheint. Daher wohnt ihr eine besondere Unruhe inne; sie hat etwas Abgerissenes, an sich nicht Befriedigendes. Die Dipodie als Mittelspiel bewahrt den Zusammenhang mit dem Haupt- und dem Nebenthema

des Gesanges, welche dipodische Gliederung haben; einen weiteren Zweck derselben werden wir sogleich sehen.

Per. II. Dieselben beiden Tripodien, davon ebenfalls die letzte fallend, um deutlich abzuschliessen. Nun aber als Mittelspiel eine Tetrapodie, die deutlich und unverkennbar zweimal die Dipodie der vorigen Periode ist. So sind beide Perioden auf das Engste einander verwandt; die zweite erscheint nur als eine Wiederholung der ersten; aber die eine starke Aenderung ist in bewusstester Absicht geschehen. Die Tetrapodie erscheint als Kern der Periode, da sie der ausgedehnteste Satz derselben ist und zugleich durch scharfe Gliederung besonders hervorspringt. So ist man nahe wieder beim Hauptthema angelangt.

Per. III. Aber ein so kurzes Zwischenspiel genügte noch nicht. Der Dichter versteht es vorzüglich schön, statt zum Hauptthema, zum Nebenthema überzugehen; dieses soll der Stamm der zweiten Strophe werden. Anknüpfend also an jene springende Tetrapodie —◡ ◡ | ⌞_ | —◡ ◡ | ⌞_ ‖ der zweiten Periode, wird die erste Dipodie derselben in milderer Form genommen, und mit Auftakt, um auf eine andere Weise Leben in die Reihe zu bringen, denn sie muss zugleich fallend sein, wie es ja auch die Hexapodie der ersten Strophe war, von der nicht zu weit abgegangen werden durfte. Um aber das scharf Absetzende dieser Hexapodie zu mildern, wird eine ganz gleichmässige Tetrapodie als Mittelspiel in die Periode gelegt. So ist zugleich ein weiterer Zusammenhang mit Per. II gewahrt.

Per. IV. Die Hexapodie gelangte in der vorigen Periode zur Herrschaft; doch war diese schon weit von den Tripodien der ersten beiden Perioden getrennt, mit denen sie nur vermöge ihrer Mittelspiele in genaue Beziehung kam. Aber jene Tripodien, das Ferment gleichsam des Gesanges, sollen keineswegs aufgegeben werden. In wunderbar schöner Weise weiss der Dichter, ohne abzuschweifen, sie noch einmal hervorzuziehen. Genau die beiden Tripodien von Per. I und II, und in derselben Reihenfolge, treten hier nun innig zusammen zu einer halbirten Hexapodie, aus welcher durch Einlegung eines Mittelspieles nach Belieben wieder die erste oder zweite Periode gemacht werden könnte. Man lerne hieraus wenigstens den musikalischen Sinn der Gliederung der Sätze besser verstehen! Der Tonsatz ist ohne Zweifel so variirt, dass die Ein-

heit der Hexapodie zu erkennen ist; ihr folgt eine solche von genau der Form, welche die in Per. III haben. Das wären die ersten beiden Partien der Strophe, resp. Per. I und II und Per. III und IV.

Per. V. Endlich kann zum Hauptthema zurückgekehrt werden; aber es darf nicht mit einem Sprunge geschehen. Die erste Tetrapodie knüpft nämlich dadurch, dass sie springend ist, genau an die Hexapodien der zwei vorhergehenden Perioden an; die zweite ist diesmal nicht fallend, damit der Schluss des ganzen Gesanges sich besser hervorhebe. Aber sie erfüllt einen doppelten Zweck in ausgezeichneter Weise durch die Form der ersten zwei Takte. Sie sind kyklisch, um einen deutlichen Contrast zu den gedehnten Anfangstakten des Vorgliedes zu bilden: ⌴ | ⌴ und ⏕ ⏑ | ⏕ ⏑ |, sich respondirend; zugleich wird zum Hauptthema so übergeleitet, welches sich nur durch einen ruhigeren ersten Takt unterscheidet:

⏕ ⏑̇ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ gegenüber — ≳ | ⏕ ⏑ | — ⏑̇ | — ∧ ‖ .

Es ist aber zugleich die schöne Abrundung der Periode bewahrt, denn die Folge: kyklischer Dactylus — wieder kyklischer Dactylus — Choreus — einzelne Länge — bezeichnet sehr deutlich die Senkung zur Ruhe. Dann ist eine Dipodie als Mittelspiel eingelegt; einerseits, um noch einmal an den Anfang der Strophe anzuknüpfen, wie denn jede ihrer drei Abtheilungen mit einer mesodischen Periode beginnt, wodurch sowohl die Abschnitte deutlich werden, als auch der Zusammenhang noch besser gewahrt ist, während in Per. II das Mittelspiel noch nothwendiger, aber aus ganz anderen Gründen war; dann aber steht hier das Mittelspiel, um die Periode als eine mannigfaltigere gegen die folgende abzuheben.

Per. VI. Nun endlich konnte das Thema in reinster Form wieder zur Herrschaft kommen, das Ganze zur höchsten Befriedigung abrundend.

Das nun ist antike chorische Composition, der grössten Meister würdig! Da ist keine einzige Note unnütz, jeder Vers, jeder Satz, jeder Takt in dem schönsten rhythmischen Connexe. Mögen die Leser damit die Eintheilung Rossbachs, S. 224 sq. vergleichen, wo ein so buntes Gemisch von allen möglichen Satzarten entgegentritt,

dass man nirgend Sinn und Zweck findet. Die Pentapodie, in den echten logaödischen Chorliedern des Sophokles ein Fremdling und nur äusserst selten in ganz bestimmter Weise angewandt, spielt dort eine Hauptrolle, eben so in den Abtheilungen, die man hie und da bei Schülern Westphals u. s. w. findet. Wir denken, dass weder von philologischer, noch von musikalischer Seite der geringste Einwand gegen unsere Abtheilung wird erhoben werden können.

3. Das erste Standlied im Ajax (V. 596—645).

Betrachtet man den Inhalt des ersten Strophenpaares, wo der Chor bald die gegenwärtige Lage ins Auge fasst, bald einen Blick in die Zukunft wirft, dann aber besonders die einzelnen Ereignisse der Vergangenheit schildert, während er im zweiten Strophenpaare gänzlich sich der Betrachtung des gegenwärtigen Zustandes hingibt und die Folgen daraus erwägt: so muss man von vornherein erwarten, im letzteren die grössere Stammperiode zu finden. Und dies ist in der That das Verhältniss.

Str. α′. Per. I, ein langer Vers aus drei Tetrapodien, da der Chor in ihm schildert, was sein Herz bewegt: das Bild der Heimat und der wahnsinnige Ajax, dem er durch die heiligsten Bande verbunden ist, schweben ihm vor. — Per. II. Erweiterung zur Hexapodie und Rückkehr zum Thema durch ein Nachspiel. — Per. III. Ein ganz merkwürdiger, effectvoller, aber scheinbar schlecht motivirter Contrast durch zwei ausserdem sehr hervorstechend gebaute Tripodien. Ueber den schönen rhetorischen Sinn der Bauart dieser Verse ist S. 122 gesprochen worden; aber auch das rhythmische Räthsel löst sich durch die folgende Strophe. — Per. IV. Ein aus Tetrapodien gekuppelter Vers knüpft sehr schön an die erste Periode wieder an und schliesst die Strophe in bester Weise ab. Wir wissen bereits, dass es nicht gut durch einen Vers wie den von Per. I hätte geschehen können.

Str. β′. Die heftigen Gefühle des Chors konnten schöner durch Tripodien, als durch Tetrapodien bezeichnet werden. Unvermittelt aber ist die grossartige Periode nicht: sie ist vielmehr durch jene hervorstechende dritte Periode von Str. α′ vortrefflich vorbereitet. Aber so unruhig, mit Tripodien durfte das Ganze nicht enden. Es ist aber wieder ein Abschluss gefunden, wie er schöner und für die Strophe und den ganzen Gesang passender

gar nicht gedacht werden könnte. Hätte Sophokles einen aus zwei Tetrapodien gekuppelten Vers gewählt, so wäre die Einheit der Strophe zerrissen, da eine kleine tetrapodische Periode unmöglich eine grosse aus lauter dreitaktigen Sätzen bestehende befriedigend abschliessen kann. Noch verkehrter wäre zu einer so reinen Periode eine einzelne Tetrapodie als Nachspiel gewesen. Eine Hexapodie aber, und zwar eine solche, die in ihren drei ersten Takten vollkommen mit den voraufgehenden Tripodien stimmte, konnte diesen Zweck leicht erfüllen. Man vergleiche nur die beiden letzten Verse:

— > | —◡ ◡ | — ◡ ||
— > | —◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ || .

So ist also diese Hexapodie eine unverkennbare Erweiterung der Tripodien, trotz ihres rein dipodischen Baues, dessen sie bedurfte, um an die erste Strophe anzuknüpfen und zu gleicher Zeit gut abzuschliessen. Die Hexapodie ist ferner umfangreich genug, um in deutlicher Weise abzuschliessen, und sie kann fallend gebaut sein und dennoch in allen drei ersten Takten jene Tripodien wiedergeben, was bei einer Tetrapodie unmöglich gewesen wäre.

Wir fanden § 36, 11, II, e, dass alle sechstaktigen Nachspiele, welche bei Aeschylus Perioden aus lauter Tetrapodien beschlossen, Synkope im zweiten Takt hatten, wofür der Grund leicht ersichtlich war; und es konnte hinzugefügt werden, dass dieser Bau auch bei Sophokles der gewöhnliche sei. Vgl. Aj. V, Per. 2. — El. IV, β, Per. 2. — O. R. VI, β, Per. 3. — O. C. VIII. — Ant. II, α, Per. 3. — III, β, Per. 3. — V, γ. — VI, α, Per. 3. — während nur El. II, Per. 4. — O. R. I, γ, Per. 2. — II, α, Per. 3. — Ant. V, β, Per. 2. — Phil. II, Per. 1 die hexapodischen Nachspiele durch ihre gewöhnliche Form zeigen, wie die Kunst in ihrem Fortschritte immer mehr sich von der ursprünglichen Basis entfernt. Dass aber in unserem Falle jene „absetzende" Hexapodie ganz unverwendbar gewesen wäre, wird jeder aufmerksame Leser sogleich erkennen. So darf man denn auch in scheinbar so unbedeutenden Sachen nicht an Zufall denken.

4. Die Parodos, Trach., V. 94—140.

Eine gemessene, wohl abgerundete dorische Strophe (α′); dann eine solche, mit scharfen Contrasten (β′); dann eine Epodos,

welche die Melodie befriedigend abschliesst. — Wir wollen in diesem Gesange nicht die Composition im Zusammenhange schildern, sondern einmal eine Probe geben, wie das in den vorhergehenden Paragraphen Dargestellte, im Einzelnen beachtet, die ganze Composition in ihren Eigenthümlichkeiten erklären kann, so dass die Gesetzlichkeit in Allem offenbar wird.

Str. α′. Eine mannigfaltige Periode beginnt, eine aus Gliedern gleicher Ausdehnung schliesst nach § 36, 3. — Die Anfangsperiode stark antithetisch, die Schlussperiode eine dreigliedrige mesodische (die eine Art Erweiterung der stichischen ist, während die fünfgliedrige mesodische natürlich scharf antithetisch ist); § 36, 2; § 37, 3, hinter 4). — In jener herrschen tripodische Sätze, in dieser dipodische: § 37, 3, 1). — Das Vorspiel enthält das Hauptthema, und zwar scharf gegliedert: § 36, 10. — Das Mittelspiel der ersten Periode bringt diese in nahe Beziehung mit der folgenden: dies ist besonders § 38, 2 besprochen, doch auch an verschiedenen anderen Stellen erwähnt. — Die hypermetrische Reihe, V. 7, steht wie Isthm. V, Str., V. 9 als Abschluss der ganzen Strophen, ein nicht seltenes Verhältniss.

Str. β′. Diese Strophe ist die lebendigere, stark contrastirende. Dass die Tripodien in den dorischen Strophen der lebendigste Satz seien, und daher z. B. nicht gern die Perikopen bei Pindar schliessen, darauf ist verschiedentlich hingedeutet worden, z. B. § 37, 6, I; § 37, 3, 3). — Dass in Versen, welche aus drei Tetrapodien bestehen (wie hier in Per. II) sehr grosse Beweglichkeit herrscht, ist § 36, 4 erwähnt worden. — Wie ausgezeichnet schön das Verhältniss der Sätze des zweiten Verses in Per. II zu denen des ersten Verses ihrer metrischen Gestalt nach sei, wird der Leser aus § 18—19 ersehen können.

Die Epodos beginnt mit einer repetirt stichischen Periode aus „losen“ Tetrapodien, welche, wie § 36, 4 angibt, gern als „Auflösung“ jener gespannten, aus drei Tetrapodien bestehenden Verse bestehen. Hexapodien bilden den Schluss des ganzen Gesanges, ein ganz geeigneter Abschluss, wie aus derselben so eben citirten Stelle zu erkennen ist.

5. Die Parodos, O. R., V. 151—215.

Str. α′. Feierliches dactylisches Mass; die erste Periode aus

den lebhafteren Tripodien und aus Tetrapodien; die zweite aus den gut abschliessenden Tetrapodien, wie gewöhnlich.

Str. β'. Wieder bringt die zweite Strophe vermöge des verschiedenen Taktmasses der beiden Perioden die Contraste und zu gleicher Zeit die Uebergänge. Denn während ihre erste Periode bereits auf das Thema der Schlussstrophe vorbereitet, kehrt die zweite noch einmal zu dem der ersten Strophe zurück, die beiden Satzarten von jener zu einer grossen Periode von höchster Vollendung vereinend. — Per. I, mit einem fallenden Satze, der sonst wahrscheinlich aus kyklischen Choreen besteht, ist so vortrefflich zur folgenden dactylischen Periode übergeleitet. Die letztere wird schon von der Mitte an dorisch, um durch diesen lebhafteren Gang zu den Choreen der Schlussstrophe vorzubereiten.

Str. γ'. Die erste Periode, aus Tetrapodien und Hexapodien gemischt, und von palinodisch-antithetischem Baue, musste, wie wir wissen, den Anfang machen. Sie ist, wie alle grossen Perioden des Sophokles und Aeschylus, musterhaft gebaut. Der letzte Vers, dem ersten respondirend, ist fallend, und schliesst so die Periode gut ab. Aber nun durfte das Verhältniss in den beiden Mittelversen, die sich ebenfalls entsprechen, nicht ähnlich sein, sollte nicht diese Gleichförmigkeit den wesentlich antithetischen Bau der Periode vermischen. Schliesst nämlich eine solche Periode beide Male am Ende einer Gruppe fallend, so entsteht eher der Eindruck einer rein palinodischen Periode. Daher beginnt hier die mittlere Partie fallend und schliesst pochend (repetirt), also in einer Weise, dass die Aufmerksamkeit noch auf das Folgende gespannt bleiben muss. Und so und ähnlich ist fast immer die Erscheinung zu beurtheilen, wenn den Sätzen mit grösserer Tendenz zum Abschlusse diejenigen mit geringerer folgen. Ich habe schon hie und da auf die Absicht, welche in solchen Fällen immer nachweisbar ist, hingedeutet. In § 18 sq. freilich konnte hierauf nicht näher eingegangen werden: wenig mehr als die rein äusseren Vorkommnisse konnten dort verzeichnet werden, um vorerst diejenigen von der grossen Consequenz in der griechischen Composition zu überzeugen, welche zu sehr gewöhnt sind, einzig solchen Aeusserlichkeiten Gewicht und Beweiskraft zuzuschreiben. — Dass Per. II ein richtiger und vollkommen genügender Schluss der Strophe und des ganzen Gesanges ist, ist § 36, 6, I besprochen; doch endete

eine repetirte Periode trotzdem etwas zu gleichförmig, so dass die als Nachspiel folgende Hexapodie ihr vollkommenes Licht erhält; vgl. § 36, 11, II. Ueber die Natur der scheinbar fallenden ersten Tetrapodie im Anfangsvers der Periode ist § 19, 3 gesprochen worden. Dass dieses Verhältniss hier gerade im ersten Verse der Periode stattfindet, zeugt um so mehr für die dort erwähnte musikalische Geltung; auch der zweite Satz des Verses wird gegen das Ende steigende Töne haben. Erst die Hexapodie ist entschieden fallend und hat nie eine andere Geltung.

6. Während die genaue Sonderung und eine eingehende Schilderung der einzelnen antiken Chorlieder einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muss, in welcher ein wohl vorbereitetes Publikum geneigt sein wird, ein deutliches Bild der einzelnen Compositionen sich anzueignen, wird nun die Besprechung der Uebersetzung eines Chors aus der Braut von Messina von Westphal (spec. Metrik, S. XXX sq.) den Zweck längerer Analysen erfüllen. Man wird an diesem Beispiele leicht erkennen, wie die antiken Dichter nicht componirten; eine Erkenntniss, welche man sich schwer aneignet, da alles Antike ja so lichtvoll, klar und schön ist, nirgends ein bewusstloses Spiel mit den Formen getrieben wird. Ich bin weit davon entfernt, auch dieser Leistung Westphals ihre Verdienste abzusprechen; dass sie aber als Muster Aeschyleïschen Stiles hingestellt ist und doch allen Gesetzen der antiken Compositionslehre trotzt, ist gewiss ein überzeugender Beweis dafür, dass auch Westphal zu keiner Ahnung von antiker Composition vorgedrungen ist. Bleiben doch seine Leistungen trotzdem gross genug, ja müssen für immer als ganz ausserordentliche gelten, eine Wahrheit, der niemand sich wird verschliessen können. Ich lasse die Anapästen und die Gegenstrophen fort.

Str. α΄.

Ἐπὶ πασῶν μὲν ὁδῶν ἄστεα θνατῶν
στυγερὰ Μοῖρα διοιχνεῖ, παρέπονται δὲ γόοι
πολύθρηνοί τ᾽ ὀλολυγαί,
δολόμητις γὰρ ἐπ᾽ οὐδοῖσιν ἐφέρπει
5 βαρὺ κόπτουσα θύραν ἄλλοθεν ἄλλαν.

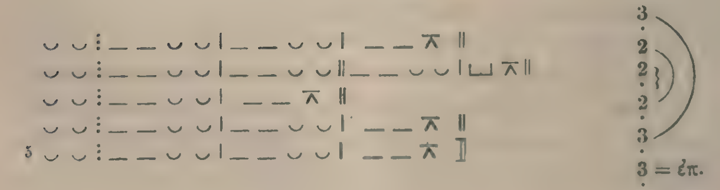
Str. β΄.

Ὅταν γήρως μὲν ἀχθηδόσιν βαρείαις
κεκμηκότες, φυλλάδος
καταρρεούσας ἐν ἡμάτων κύκλοις
μόλωσιν ᾅδου δόμον γέροντες,
5 τί τῶνδε δεινὸν ἧμιν ἢ ποταίνιον;
τόδ᾽ αἰωνίοις νόμοις μοιρόκραντον βροτοῖς,
δεῖ δὲ φέρειν ἑκόντ᾽ αἰνᾶς λέπαδνον ἀνάγκας.

Str. γ΄.

Ζεὺς εὖτ᾽ ἂν μελαμπτέροισι νυκτηρεφῆ τὸν αἰθέρα
ἐγκαλύψῃ νέφεσσιν, φλογὸς πεδαόρου
ὑψόθεν βαλὼν κράτος,
παντὸς ἤδη βροτοῦ γνώσεται δειματούμενον κέαρ
5 δαίμονος ὑψιμέδοντος ἐτήτυμον ἀρχάν,
ὃς λάχῃ νέμει βροτῶν.

Str. α΄.



Str. β'.

⏑ ⁝ ∟ | ∟ | – ⏑ | ∟ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ∟ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | ∟ | – ⏑ | – ∧]
⏑ ⁝ – ⏑ | ∟ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | ∟ | – ⏑ | – ⏑ | ∟ | – ∧ ‖
5 ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧]
⏑ ⁝ ∟ | – ⏑ | – ⏑ | ∟ ‖ – ⏑ | ∟ | – ⏑ | – ∧ ‖
–⏑ ⏑ | – ⏑ | ∟ | ∟ ‖ – ⏑ | –⏑ ⏑ | ∟ | – ∧]

I. 4 4 · 4 ·   II. · 6 · 6 · 6 ·   III. · 4 4 · 4 4 ·

Str. γ'.

∟ | ∟ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ∟ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | ∟ | – ⏑ | ∟ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | ∟ | – ⏑ | ∟ | – ⏑ | ∟ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
5 – ω | – ω | – ω | – ω | ∟ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖

Wunderbar ist es nun, dass die ganze Composition, von Anfang bis zu Ende, ein modernes Gefühl vollkommen befriedigt, und dass sie doch für den griechischen Componisten der classischen Zeit eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Da nun der talentvolle Verfasser — denn als solcher offenbart er sich trotz der zahllosen rhythmischen Versehen — das Gedicht als ein Muster speciell des Aeschyleïschen Stiles hingestellt hat, so wird zu zeigen sein, dass sie mit der Art gerade dieses Dichters gar nichts zu thun hat; und hieraus wird man zugleich leicht erkennen, dass die Composition überhaupt nicht als eine den antiken Ansprüchen irgend genügende gelten könne.

Richtig ist die rhythmische Idee des Ganzen, dass nämlich eine lebhafte jonische Strophe beginnt und zwei choreïsche Strophen als eigentlicher Stamm des Gedichtes folgen. Verfehlt ist aber sogleich im höchsten Grade, dass in beiden Abtheilungen des Gedichtes, der jonischen wie der choreïschen Partie, kein einheitliches

Thema zu erkennen ist. Dass in Str. α′ ein heilloser Dualismus herrsche, da gerade so viele Dipodien, wie Tripodien vorhanden sind, obendrein von jeder Art zwei constituirende Glieder und ein nicht in die Periodologie gehörendes (resp. Mittelspiel und Nachspiel) wird man auf den ersten Blick erkennen. Damit vergleiche man die jonischen Partien des Aeschylus; in ihnen herrscht immer nur ein Thema (fast nur die Dipodie), während ein anderes nur als Antithese, die Einförmigkeit aufzuheben, hinzutritt, nie aber in den Complexen annähernd gleich häufig vorkommt: Ag. II, γ. — III, α. γ. — Cho. III, β. — Suppl. IX, α. β. γ. — Sept. VI, α. — Pers. I, α. β., Ep. γ. — IV, β. — V. — Prom. II, α. — In Str. β herrscht nun allerdings die choreïsche Tetrapodie, freilich nur der Ausdehnung nach, denn als Thema gibt sie sich nicht zu erkennen, da sie, wie es im tragischen Chorliede durchaus nothwendig ist, in keiner bestimmten Hauptform ausgeprägt ist, zu der die Nebenformen in einem rationellen, effectvollen und leicht erkennbaren Verhältnisse ständen. — Dass dagegen in Str. γ die Hexapodie herrsche, muss man aus den ganz besonders hervorragenden Formen derselben sogleich erkennen. — Nun versteht sich von selbst, dass kein musikalischer Sinn in solchen Combinationen wohnen könnte. Denn was hiesse es, von einer in sich zwiespältigen Weise zu einer eben so zerrissenen übergehen?

Betrachten wir nun die einzelnen Strophen!

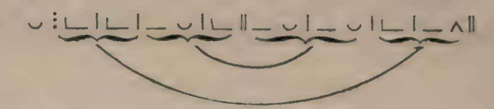
Str. α genügt den Regeln der Eurhythmie; ja selbst mit den Hauptprincipien der Compositionslehre scheint sie nicht in Widerspruch zu stehen, wenn man die Strophe für sich betrachtet, wo die erwähnte Zwiespaltigkeit gestattet ist — freilich unter Umständen, die hier nicht zutreffen. Doch, davon abgesehen, so verstösst sie dennoch gegen gewisse feinere Gesetze, welche noch nicht erwähnt werden durften, um die Leser nicht durch ein zu specielles Detail zu ermüden und vom Studium der Kunstformen abzuschrecken. Je nach dem Taktmass herrschen nämlich im Bau der Perioden noch allerlei Nebengesetze, wie denn z. B. die dorischen Perioden bei Pindar ein ganz anderes Gepräge tragen, als die choreïschen bei Aeschylus. Vergleicht man nun die oben citirten jonischen Strophen des Aeschylus und dazu die bei Sophokles, Aristophanes und Euripides vorkommenden, so wird man finden, dass nirgend ein Mittelspiel vorkommt, welches mit einem

Satze gleicher, ja auch ungleicher Ausdehnung zu Einem Verse verbunden wäre. Mit andern Worten: der Pausensatz $\underbrace{a, b \cdot a}$ oder $\underbrace{a \cdot b, a}$ ist bei Jonici nicht zulässig; hier muss durchaus $\underbrace{a \cdot b \cdot a}$ interpungirt sein. Ich muss mir die Deducirung solcher Einzelheiten, deren Kenntniss für das Verständniss der Compositionen nicht so dringend nothwendig ist, für eine spätere Zeit vorbehalten. Trotzdem aber die Leser einverstanden sein werden, dass in einem antiken Mustergedichte solche Verstösse gegen die allgemeine Praxis der Alten (die immer ihren musikalischen Sinn hat) nicht zulässig erachtet werden können, wollen wir doch Strophe α, als nicht allzu schroff der antiken Art gegenübertretend, anerkennen.

Str. β. Wir sehen die vollkommenste Periodologie durchgeführt, so dass nach unserer Eurhythmie allein nicht der geringste Fehler in der Strophe nachweisbar wäre. Dann scheint, sieht man nur die Zahlenfiguren an, auch die einheitliche Composition der Strophe gewahrt. Die Tetrapodien nämlich treten zuerst in einer kleineren Periode auf; es folgt eine Periode aus Hexapodien, die eine passende Antithese bilden könnte; und es schliesst eine solche, welche als eine Vollendung der ersten aufgefasst werden könnte, und von der man deshalb erwarten müsste, dass sie einen trefflichen Abschluss der Strophe bildete. — Und doch ist ein verkehrterer Bau der Strophe und eine grössere Verwilderung der Formen kaum denkbar. Ein solcher Versuch enthält die Warnung, sich vor dem Glauben zu hüten, als habe man das Wesen der antiken Schöpfungen begriffen, wenn man mit den metrischen Schemen und den rhythmischen Responsionsbogen Bescheid weiss. Jene Theorien sind nur die Formenlehre, weiter nichts; die Syntax der metrischen Wissenschaft aber lehrt auch die Formen der Sätze und Verse nach ihrem Connexe in den Compositionen zu würdigen. Hierzu suche ich meine Leser anzuleiten, die sogleich die Fehler der vorliegenden Strophe richtig zu schätzen wissen werden. Gehen wir zum Einzelnen über!

V. 1, in welchem zwei wuchtige Anfangstakte genau zwei wuchtigen Endtakten entsprechen, während die Takte 3—4 den Takten 5—6 parallel laufen, hat einen unschönen und unclassischen Bau; denn es entsteht durch ihn, wegen der gleichen Ausdehnung seiner vier Partien, entschieden der Eindruck einer antithetischen

Periode, mit einem ganz besonderen Nachdruck am Anfang und Ende:



Nach einem solchen, aus zwei der Ausdehnung nach gleichen Sätzen gekuppelten Verse wird man sich in der gesammten classischen Literatur vergebens umblicken. Wir finden Cho. I, α, 5 mit

⏑ ⁝ └─ | └─ | — ⏑ | └─ ‖

beginnend, aber mit einem repetirten Satze schliessend:

⏑ ⁝ └─ | └─ | — ⏑ | └─ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

V. 7 in derselben Strophe macht natürlich keine Ausnahme, da jeder Takt des ersten Satzes Synkope hat, folglich die beiden ersten Takte nicht im geringsten hervorragen:

> ⁝ └─ | └─ | └─ | └─ ‖ └─ | —⏑ ⏑ | └─ | — ∧ ‖ .

In welcher Weise Sophokles „gekuppelt" habe, ist aus den folgenden Beispielen zu ersehen:

⏑ ⁝ └─ | └─ | — ⏑ | └─, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ O. R. I, γ, 7.
> ⁝ └─ | └─ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ≥ | — ∧ ‖ O. C. VIII, 4.
⏑ ⁝ └─ | └─ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ └─ | └─ | — ⏑ | — ∧ ‖ Ant. III, α, 6.

Nur für Westphals Art lassen sich, aus dem angeführten Grunde, keine Belege finden.

V. 2, eine springende Tetrapodie, ist ein ganz unpassendes Nachspiel der Periode, in der schon vollständiger Abschluss durch eine fallende Tetrapodie erreicht war. Betrachtet man als mesodische Periode, wie ich in der Zahlenfigur gethan, so kommt eben so wenig heraus, und es ist unbegreiflich, wie der volle Abschluss im Mittelspiel liegen sollte, während das folgende respondirende Glied wieder zur anfänglichen Unruhe zurückkehrte.

V. 3—5, von denen man noch am ersten annehmen könnte, dass sie eine mesodische Periode bildeten, sind eine ganz planlose und allen Schönheitsregeln widersprechende Zusammenstellung. Dass auf eine absetzende Hexapodie eine zu gleicher Zeit absetzende und fallende folgt, ist von rhythmischem Werthe; die erste hätte auch springend sein können, wie Cho. I, Ep., V. 1—2 zeigt. Aber dass auf zwei so kraftvolle Hexapodien (wir reden nicht von

Tetrapodien, von denen wir bereits wissen, dass in ihnen ein ganz anderer Charakter wohnt, § 19) eine matte repetirte Hexapodie als Abschluss folge, das steht mit dem Gebrauche der alten Componisten im grellsten Widerspruche. Bei Sophokles finden wir nur zwei Partien aus mehr als zwei (nämlich aus drei) Hexapodien, die ohne Unterbrechung einander folgen: Trach. I, Ep., Per. II und Trach. V, α, Per. II. An beiden Stellen ist die Folge der Verse, die denen Westphals in den Hauptsachen gleichen, genau die umgekehrte, als bei dem letzteren. Dass Aeschylus eben so wenig Reihenfolgen wie die Westphals gewählt haben würde, zeigen sämmtliche Stellen bei ihm. Man findet sie in folgenden Strophen: Ag. VII, γ. — Cho. I, Ep.; III, ζ. ϑ. — Eum. IV, δ. — Suppl. II, β.; V, δ. — Sept. VII, β. — Pers. VII, ε.

V. 6 beginnt mit einer Variation der pochenden Tetrapodie, die vermöge der Synkope des ersten Taktes, auf welche keine des zweiten folgt, etwa eine „anstossende" genannt werden könnte. Sie hat etwas Unebnes, gleichsam Holpriges, das durch eine darauf folgende Tetrapodie in möglichst gleichmässigem Gange und etwa mit fallendem Ausgange gemildert und aufgehoben werden müsste. Vergleichen wir die Beispiele bei den grossen Tragikern!

≥ ⁝ ⊔ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ≥ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
Cho. I, γ, 3, wo selbst die Hexapodie, bei der doch der unebne Anfang eher zu vergessen war, durch eine eben verlaufende Tetrapodie abgeschlossen ist.

◡ ⁝ ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Ag. III, γ, 2.
(Diese Stelle konnte noch S. 268 angeführt werden, da der erste Satz entschieden die Stelle eines logaödischen vertritt, wie die Composition des ganzen Gesanges Ag. III zeigt. Denn dieser Gesang ist durchweg logaödisch, und wo choreïsche Partien sind, da haben sie logaödische Anklänge, wie Str. α und δ; an letzterer Stelle erfüllt die von den Logaöden entlehnte Pentapodie den Zweck der Vermittelung.)

◡ ⁝ ⊔ | ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | —, ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ Aj. II, 7.
◡ ⁝ ⊔ | ⁓ ◡ | — ◡ | —, ◡ ‖ — > | ⁓ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ Aj. V, 3. — O. R. VI, α, 8.
◡ ⁝ ⊔ | ⁓ ◡ | — ◡ | ⊔ ‖ ≥ ◡ ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ O. C. I, α, 10.

≳ ⁝ ⏗ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | ⏗ ‖ — ⏑ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ O. C. III, α, 2. 4. — VI, 3. 4.
≳ ⁝ ⏗ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | ⏗ ‖ — ⏑ | ⏝ ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ O. C. III, α, 3.
⏑ ⁝ ⏗ | ⏝ ⏑ | — ⏑ | — >, ‖ ⏝ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ Ant. III, β, 4.
⏑ ⁝ ⏗ | ⏝ ⏑ | — > | ⏗ ‖ — ⏑ | ⏝ ⏑ | — > | — ∧ ‖ Ant. V, α, 5.
⏑ ⁝ ⏗ | — ≳ | — ⏑ | ⏗ ‖ ⏝ ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖ Ant. V, β, 8.

Ferner vergleiche man die Verhältnisse in den aus mehr als zwei Sätzen bestehenden Versen, O. C. I, α, 7 und Ant. I, α, 2. Wenn nun in allen 16 Fällen bei Aeschylus und Sophokles das vom musikalischen Standpunkte aus zu erwartende Gesetz bewahrt ist, so muss man es wohl für ein Gesetz halten und deshalb eine Versbildung wie bei Westphal entschieden als unclassisch verwerfen. — Beiläufig sei bemerkt, dass durch den so bewiesenen musikalischen Sinn, der in dem Versanfange ≳ ⁝ ⏗ | liegt, zugleich neue Beweise für die in § 6, 2—5 aufgestellte Annahme gefunden sind.

Auch der Schlussvers der Strophe hat kein ganz tadelloses Verhältniss zum Ganzen; doch ist es unnöthig, auf Subtilitäten einzugehen, da bereits hinreichend gezeigt ist, wie die vorliegende Strophe trotz der Periodologie allen Regeln der rhythmischen Composition widerspricht.

Str. γ. Die letzte Strophe ermangelt nun ausserdem der Periodologie, so dass sie sich auf den ersten Blick als ganz falsch gebaut zu erkennen gibt. Doch auch hiervon abgesehen, ist ihr Bau im grossen Ganzen durchaus verfehlt; zweimal werden die Verse successive kleiner, indem ihre Taktzahl so fällt: 10, 8, 4; 10, 6, 4: ein allmäliges Herabsinken, das namentlich in solcher Wiederholung nirgends vorkommt, auch sicher dem griechischen Ohre eine unerträgliche Folge gewesen wäre. Denn ganz anders ist das Verhältniss, wo kleine Verse in den Perioden zu grossen anschwellen und diese wieder ebenso herabsinken, wie in der grossen Periode O. C. I; hier wurde gerade die schönste Symmetrie offenbar. Eben so abweichend ist das Verhältniss, wo die ganze Strophe eine einzige palinodische Periode bildet, wie Cho. IV, α.

Bedenkt man nun, dass Westphal sämmtliche Verse seiner dritten Strophe bei Aeschylus, Ag. I, β und γ vorfand (denn

V. 5—6 bei ihm könnte auch als Ein Vers geschrieben werden), während nur V. 2 etwas verändert ist aus Ag. I, β, 3; dann muss man billig erstaunen, wie es möglich ist, aus so correcten, ja effectvollen und schönen Versen eine völlig ungeniessbare Strophe zu bauen. Man glaubt in der That von Takt zu Takt Aeschylus selbst zu vernehmen; aber das Ganze ist doch nichts als ein Hohn auf den grossen Componisten, vollkommen den Quodlibets gleich, welche Aristophanes aus Aeschyleïschen und Euripideïschen Versen zusammengestoppelt hat. Wie verkehrt z. B. die schöne rasche Hexapodie angewandt sei, werden die Leser sofort aus einer Vergleichung der drei Stellen, wo sie bei Aeschylus vorkommt, Ag. I, β; ib. IV, α; Cho. IV, α erkennen. Ueberall ist sie mit Zweck und Absicht verwandt, die freudige (subjective) Zuversicht, oder das eilende Hinstürzen (so Cho. IV, α in der Strophe), auch die dringende Besorgniss zu malen. Wie aber mit solchen raschen choreïschen Dactylen die Festigkeit der Herrschaft des Zeus gemalt werden könnte, ist unbegreiflich. Man wird sich aber eben so vergeblich abmühen, überhaupt einen schönen und sinnreichen Connex unter den Sätzen zu erkennen, wie wir ihn am genauesten bei O. C. III in Nr. 2 unseres Paragraphen in der That nachgewiesen haben. Und so ein tadelloser, musikalisch-rhythmischer Connex ist in allen antiken Chorgesängen, eben weil sie zugleich musikalische Compositionen sind, und fehlt in allen neueren Versuchen, da sie nach selbstgemachten Schablonen geschehen.

---

§ 39. Wechselgesänge mit strenger Periodologie.

1. Während als gemeinsamer Charakter der echten Chorlieder der attischen Tragödie aufgestellt werden kann, dass sie nicht nur in Strophen und Gegenstrophen mit der strengsten Periodologie zerfallen, sondern auch, dass eine einheitliche Idee im Bau dieser Strophen immer herrscht, und dass die ganzen Gesänge sich leicht als einheitlich und fest gegliederte Compositionen erkennen lassen, so herrscht dagegen in der Anlage der kommatischen und monodischen Gesänge die grossartigste Mannigfaltigkeit. Wir finden

solche mit dem strengsten Strophenbaue und der reinsten kunstgemässen Entwickelung, die sich durch nichts von den echten Chorliedern unterscheiden, als dass sie nicht von ganzen Chören vorgetragen werden. Andere Gesänge dieser Art weichen schon bedeutend durch die freien Formen ihrer Metra ab, durch die schneidenden Contraste im Bau der Sätze einer und derselben Periode und manche Eigenthümlichkeiten, die hie und da bereits erwähnt sind. Von dieser Art sind auch chorische Klagelieder, von denen Aj. II im rhythmischen Commentare des Leitfadens kurz erläutert ist. Dann finden wir kommatische Gesänge, welche in den reinsten chorischen Formen, mit Strophen und Gegenstrophen, welche den tadellosesten Bau zeigen, componirt sind, während sie gegen den Schluss hin, statt zu einem einigen Gemälde abgeschlossen zu werden, umgekehrt in die grösste Buntheit und Mannigfaltigkeit sich verlieren und so die immer mehr hervorbrechenden individuellen Gefühle malen. Dass aber auch hier keine reine Willkühr herrscht, sondern dass die einander folgenden Abschnitte nicht ohne Vermittelung dastehen, lässt sich von vornherein erwarten. Wir werden einen Gesang dieser Art, nämlich O. C. I, näher betrachten. In andern Fällen bricht die schönste Periodologie aus anfänglich wie ordnungslos erscheinenden „Absätzen“ hervor, wie Ag. V, worüber in der Eurhythmie gehandelt ist. Und endlich tritt die Periodologie in anderen Gesängen der Art gänzlich zurück. Ueber diese verschiedenen Arten wird erst der dritte Band der Kunstformen Licht zu verbreiten suchen; vorläufig aber begnügen wir uns damit, das Verständniss dieser Compositionen wenigstens in diesem und jenem Punkte vorbereitet zu haben. Ueber die Aeschyleïschen Schöpfungen, die dieser Gattung angehören, wird ausserdem Buch VII—VIII wichtige Aufschlüsse geben.

Im Allgemeinen ist übrigens aus unserer Gestaltung der entsprechenden Texte von Aeschylus und Sophokles schon die nothdürftigste Kenntniss zu gewinnen; und ich darf wohl annehmen, dass diese vorläufig genügen werde, da man doch bis dahin sich mit blossen Angaben von Längen und Kürzen befriedigt hat, über welche wir auch in diesen Schöpfungen einer frei und individuell gestaltenden Composition ausserordentlich weit hinausgekommen sind. Auch ist ein volles Verständniss hierfür erst dem möglich,

der die chorische Composition, deren Darstellung die Hauptaufgabe dieses Bandes ist, vollkommen sich geistig zu eigen gemacht hat.

2. Wir betrachten nun die herrliche kommatische Parodos im Oedipus auf Kolonos. Ich wähle dieses Lied aus keinem anderen Grunde aus, als weil sein rhythmisches Verständniss sehr schwer ist; in leichteren Compositionen wird man sich ohne Beihülfe nun rasch orientiren können. Zugleich bietet sich die Gelegenheit dar, auf einige Einzelheiten einzugehen, die man eben so gut aus dem concreten Gebrauche, wo der Sinn der Formen offenbar ist, kennen lernt, als aus langen systematischen Darstellungen. Ich bitte deshalb, den einzelnen Bemerkungen die Bedeutung längerer Darstellungen zu geben und sich die Aussprüche allgemeiner gültig zu denken.

Der Bau der ersten Strophe ist unübertrefflich schön. Sie hat eine rein dipodische Gliederung, wie sie besser auch in chorischen Strophen nicht durchgeführt ist; aber sie wird auch vom ganzen Chore vorgetragen. Sogleich in der zweiten Strophe wird der Vortrag zwischen einzelne Sänger vertheilt, und deshalb diese Einheit der Gliederung aufgehoben und ausserdem für grosse und umfassende Perioden eine Reihe kleiner und weniger eng zusammenhängender eingeführt.

Das Thema von Str. α' ist der zweite Glykoneus,

— ◡ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ .

Die erste Periode, eine Art Präludium, beginnt mit einer springenden Tetrapodie, schliesst aber mit einer Variation des Themas,

◡ ⁝ ⊔ | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖,

die zwar sehr verwandt ist, doch aber etwas Unruhiges und Unebnes in sich hat. Wir bitten darüber § 38, 2 zu vergleichen. Auch hier, wie in dem dort behandelten chorischen Gesange, steht diese Variation im Anfang des Verses (V. 7. 10), und die Stammform schliesst ab; und es ist sehr bezeichnend, dass in unserer Strophe die e r s t e Periode damit endet, um nicht zu beruhigend abgeschlossen zu sein. In der grossen Periode nun besteht die erste Gruppe (V. 4—6) aus springenden Tetrapodien, die ihr entsprechende Gegengruppe (V. 11—13) aus ruhig ablaufenden Tetrapodien. Die mittlere Gruppe und Gegengruppe wird durch einen fallenden ersten Glykoneus abgeschlossen, gerade wie die ganze in

vielfacher Beziehung ähnliche Strophe O. C. III, α', worüber wieder § 38, 2, wo die musikalischen Gründe angegeben sind, zu vergleichen ist.

Die Dipodie, V. 6 und 13, ist meisterhaft verwandt, der doch eintönigen Reihenfolge von lauter Tetrapodien mehr Leben zu geben. Von allen Seiten aus wird ihre Annahme auf das Unwiderleglichste bewiesen. § 12, 12 ist durch eine Anzahl schlagender Belege gezeigt, welcher Sinn der doppelten Setzung eines Wortes, am Schlusse eines Verses und am Anfang des folgenden, innewohnt. Ohne Ausnahme findet dieses Verhältniss nie einseitig in der Strophe oder der Gegenstrophe, sondern stets in beiden zugleich statt, so dass es eine Albernheit wäre, an Zufall zu glauben, zumal stets bei dieser, und nur bei dieser Constituirung sich tadellose Perioden ergeben und es von selbst einleuchtet, was es bedeute, wenn ein Wort am Schluss des Verses mit langen und gewichtigen Noten gesungen werde, wenn man dann eine Pause macht und nun verhältnissmässig hastig es im Anfange des nächsten Verses wiederholt. Von der Art sind aber ebenfalls sämmtliche, S. 123—124 aufgezählten Beispiele: immer hat jenes Wort am Schlusse lange Noten (∟ oder ⊔) und ganz dasselbe am nächsten Versanfange nur durchaus eine geringere Quantität. Der Sinn bei Ausrufen der Freude und des Schmerzes ist ganz evident; so ruft jeder gewaltig Erregte so gut jetzt, wie im Alterthume, obgleich nur dort die Musik in höchster Vollkommenheit die Natur nachzuahmen verstand. Wir wollen nun noch einmal jene Stellen, aber nur in den Strophen, nicht Gegenstrophen, von diesem Gesichtspunkte aus vergleichen. In den Texten wird man die ganzen Schemen finden; hier nur die Sätze, denen die Wörter angehören:

Aj. V, Str. α', 1. 2:

◡ ‖ — ◡ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
Ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς ἀνεπτόμαν· ἰὼ ἰὼ Πὰν Πάν,

— > ⏑͂ ◡ | — ◡ | ∟ ‖
ὦ Πὰν Πὰν ἁλίπλαγκτε, Κυλλανίας χιονοκτύπου · · ·

El. V, Str. 1. 2:

◡ ⁞ ⊔ ◡ | — ∧ ‖
'Ιὼ γοναί

◡ ⁞ — — ◡ | —,
γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλτάτων

Hier statt γοναί das erste Mal die Dehnung auf den Schmerzensruf (nicht so in der Gegenstrophe), doch ist auch die Hauptsilbe von γοναί, da sie den ganzen Takt füllt (_ ∧, wofür auch ⌞_ geschrieben werden könnte) gewichtiger im ersten Verse, als im zweiten.

Die andern zwei Beispiele sind in unserer Strophe selbst, zuerst V. 2 und 3 in ὁ πάντων, quantitativ am Versschlusse

♪ : ♩. | ♩ 𝄾 ‖,

am Anfange des nächsten Verses zwar auch mit Länge in der Silbe παν—, aber mit Correption in —των, da ein kyklischer Dactylus zu bilden war:

♪ : ♩. | ♪.

Ganz dasselbe Verhältniss findet bei πλανάτας, V. 6 und 7 statt.

Schon in der Eurhythmie ist, S. 291, in einer Anmerkung darauf hingedeutet worden, wie gern die (nicht als Mittelspiel u. s. w. verwandte) Dipodie das Erstaunen bezeichne; und es konnte hinzugefügt werden, die ganz analogen Regungen: Entsetzen und Unwillen. Man vergleiche die Stelle, Suppl. IV, γ. Unsere und jene Stelle sind die beiden einzigen bei den grossen Tragikern, wo die Dipodie im $^3/_8$-Takte als respondirendes Glied auftritt. Ist es nun nicht schlagend, dass sie an beiden Stellen demselben Zwecke dient?

Aber im grossen Ganzen der Composition ist hier der Dipodie noch eine besondere Rolle zugefallen. Sie schliesst die erste Gruppe der grossen Periode so, dass sie vermöge ihrer scheinbaren Nichtabgeschlossenheit (über die anderswo gesprochen ist) auf die folgende Hauptgruppe spannend vorbereitet; diejenige aber am Schluss der ganzen Periode erscheint nicht mehr auffällig, da sie nur ein Gegenbild ist. Ganz ähnlich nun ist die Verwendung der Dipodie Eum. IV, γ. Sie schliesst die erste Periode, ein herrlicher Contrast zu der folgenden feierlichen dactylischen Periode; und hinter jener tritt sie als Mittelspiel einer kleinen Periode wieder auf. Responsion freilich konnte hier nicht stattfinden, da die Strophe deutlich in drei Perioden zu gliedern war, doch aber vermittelt auch jene Dipodie der dritten Periode vortrefflich; man vergleiche den Commentar, Eurh., S. 262—263. Noch in einem

wichtigen Punkte stimmt die Verwendung der zweimal stehenden Dipodie in Eum. IV, γ mit unserer Stelle. Sie tritt nämlich das erste Mal neben rein choreïschen Tetrapodien auf, wo sie als ein ganz aussergewöhnlicher Satz im höchsten Grade auffallen musste. Das zweite Mal aber steht sie neben Logaöden, wo sie nicht ungewöhnlich war und folglich die Unebenheit ausglich. — In dieser Weise erhält die einmal getroffene richtige Eintheilung von allen Seiten aus Licht und verbreitet auch ihrerseits wieder Licht allerorts.

Nun ist noch ins Auge zu fassen, wie die grosse Periode, gegen den Schluss hin lebendiger werdend, trefflich zu der unruhigeren zweiten Strophe vorbereitet und somit dem Charakter eines Kommos entspricht, der nicht beruhigend abgeschlossen sein darf, sondern vielmehr mit scharfen und grellen Tönen, die nur nothdürftigen Abschluss haben, endet. Dasselbe gilt vom Rhythm. — Die beiden Vordergruppen nämlich, V. 4—6 und V. 7—8 haben einsilbigen Auftakt, ja die zweite schliesst sogar mit sinkenden Takten (V. 8). Wunderbar präcise entspricht nun jedem Verse mit einsilbigem Auftakte in den Vordergruppen ein solcher mit zweisilbigem Auftakte in den Hintergruppen, und demjenigen Vorderverse ohne Auftakt (V. 8) ein solcher Hintervers mit einsilbigem Auftakt (V. 10). Auch dieses Zusammentreffen ist kein Zufall, sondern zeugt wieder, wie tausend andere Fälle, deren jedesmalige Namhaftmachung schon sehr vielen Raum beanspruchen würde, für das klare Bewusstsein des antiken Componisten. — Dann beachte man noch, wie V. 10 „uneben“ beginnt, obgleich sein entsprechender Vordervers (V. 8) ganz ruhig abläuft, damit ja nicht der Rhythm gegen das Ende hin ruhiger und lebloser werde. — Nur in der Schlussgruppe durften die springenden Sätze nicht wiederholt werden; dafür ist sie aber auch rein logaödisch, und zwar mit jenen „irrationalen“ Takten _ >, in denen die Nebenicten besonders scharf hervortreten (Leitf., § 13, 2). Möge diese Bemerkung dazu dienen, dem Leser eine Ahnung zu geben, dass auch die Silbenform _ > unter Logaöden nie absichtslos für _ ◡ steht, sondern immer einen wohl erkennbaren musikalischen Sinn habe. Man weiss, dass die Darstellung dieser Verhältnisse in Band IV gehört. Wie bewusst aber Sophokles in Anwendung dieser Formen ist, ersehe man wenigstens vorläufig daraus, dass

er Sätze mit _ > im vorletzten Takte besonders gern anwendet:

1) Mitten in den Strophen bei den eigentlichen Chorliedern. Aj. IV, α. — V. — Ant. VI, α. — VII, α. — ib. β. — Trach. IV, α. — Phil. III, α.

2) Am Schluss der Strophen bei den Klageliedern, namentlich wenn sie kommatisch sind. Aj. I, Ep. — O. C. I, α. — Ant. V, α. Nur bei einer Hexapodie, die wegen ihrer Länge gern lebhaftere und gut intonirte Takte gegen den Schluss hin hat, kann diese Erscheinung auch in einem echten Chorliede stattfinden. El. II, Str. — Noch anders ist der Fall Trach. VII, α, wo die geringe Ausdehnung der Strophe sie nur als eine Periode mittlerer Ausdehnung erscheinen lässt. Bei solchen Strophen finden dann manche Erscheinungen statt, die sonst mehr den einzelnen Perioden innerhalb der grösseren Strophen zukommen.

Gehen wir zu Str. β' über. Auf den ersten Blick scheint sie ganz analog Str. β' in O. C. III, die § 38, 2 besprochen ist, gebaut. Aber wie ausserordentlich und principiell ist bei näherer Betrachtung der Unterschied! Allerdings wird auch hier wieder nach voraufgehenden Abschweifungen zum Thema zurückgekehrt (Per. III und IV); aber gerade die Schlussperiode geht in ihren beiden letzten Sätzen wieder vom Thema ab und leitet ausserdem, als eine repetirte Periode, zu der grossen Schlusspartie des Gesanges über.

Diese Schlusspartie darf in keinem Falle als eine einzelne Nachstrophe (Ἐπῳδός) aufgefasst werden. Dies ist leicht genug aus dem Mangel an aller Einheit zu erkennen; dennoch aber stehen die einzelnen Theile, welche als periodisch gegliederte „Absätze“ (§ 34, 2, VI) erscheinen, keineswegs unvermittelt neben einander. Theoretische Musiker mögen solchen Partien, nachdem sie dieselben eines eingehenden Studiums gewürdigt, eine passende Benennung geben; vorläufig sind wir gezwungen, die ganz verkehrte Begriffe erweckende Bezeichnung ἀνομοιόστροφα beizubehalten.

Meisterhaft hat Sophokles in dieser Partie den Wechsel der Rhythmen dem jedesmaligen Inhalte angepasst. Die Hauptgesichtspunkte sind:

Absatz α. Ordentliche Bitte — gut geordnete logaödische palinodische Periode.

Abs. β. Steigende Aufregung — Jonici.

Abs. γ. Schwankende Angst — logaödische Pentapodien; und bestimmte Aufforderungen, gleich taktischen Befehlen zum Theil — Anapästen.

Abs. δ. Weniger bestimmter Charakter — die Anapästen werden aus rein rhythmischen Gründen behalten.

Abs. ε. Feierliche Verwahrung — Dactylen, erst concitirter, dann ganz ruhig und fest; rasche Aufforderung — Logaöden.

Abs. ϛ. Anhaltendes Flehen — concitirte Dactylen.

Auch vom rein rhythmisch-musikalischen Standpunkte ist die Anordnung meisterhaft.

Abs. α, aus logaödischen Tetrapodien, vermittelt vortrefflich mit den vorhergegangenen beiden Strophenpaaren. Der Schlusssatz dann hat genau die Form, welche wir § 36, 11, I, α aus Aeschylus als das zu Jonici überleitende Thema erkannten.

Abs. β und γ bilden nun den eigentlichen Tumult gleichsam der Partie. Die Anapästen in γ ermöglichen aber zugleich eine Periode aus lauter Anapästen (Abs. δ), welche zur Hauptpartie die erste Ueberleitung bildet.

Abs. ε, mit concitirten Dactylen beginnend, ist so den vorhergehenden Anapästen assimilirt; aber die Tripodie als Mittelspiel der ersten Periode leitet sogleich zu den ruhigen Dactylen der folgenden Periode über, während die Schlussperiode, dem Inhalte gemäss, zu den logaödischen Tetrapodien zurückkehrt.

Abs. ϛ ist in echt concitirten Dactylen mit dem ihnen und dem Inhalte angemessenen Periodenbau; es folgen wieder logaödische Tetrapodien, um endlich doch die Beziehung zu den Strophen durchbrechen zu lassen. Diese logaödische Periode hinter einer dactylischen erscheint eben dadurch um so natürlicher und sachdienlicher, als dieselbe Erscheinung schon einmal da war. — Die concitirten Dactylen sind mit dorischen Takten unterbrochen. Man darf hieraus nicht folgern, dass man Logaöden vor sich habe. Denn einerseits lieben, wie oft bemerkt und aus sich schon wahrscheinlich, lange repetirte Perioden bunte Mannigfaltigkeit in den Sätzen, und andererseits würde man jene Anapästen und dann jene ruhigen Dactylen (Hexameter) ganz unmotivirt vor lauter Logaöden finden, und die ganze Schlusspartie verlöre ihren Sinn.

---

§ 40. Das Potpourri und die Parodie.

1. Wie in unserer classischen Epoche der Literatur den grossen Meisterdramen eines Lessing, Goethe und Schiller unmittelbar der Pudel auf der Bühne folgt, so berühren sich auch die unsterblichen Compositionen eines Händel, Beethoven, Mozart u. s. w. unmittelbar mit dem „zusammengekochten Essen“ (pot pourri) neuerer Concertmeister. Täglich hört man ja in den musikalischen Abendunterhaltungen (soirées), auch den für das gebildete Publikum der Hauptstädte berechneten, neben den herrlichen Symphonien eines Beethoven jenes unerquickliche, zum Theil abscheuliche Gemisch, für welches, Gott sei Dank, noch ein deutscher Name fehlt. Bei den Griechen war es anders. Allerdings haben auch sie Potpourris componirt, aber nicht etwa, um einem andächtig lauschenden Publikum einen musikalischen Genuss zu bereiten, — denn zu solcher Geschmacklosigkeit ist die Bevölkerung Athens nie vorgeschritten —, sondern um die etwas kühnen Compositionsarten, deren innere Einheit dem gewöhnlichen Publikum eben so schwer erkennbar war, als bei uns der grossen Menge die der Symphonien, und ebenso unsern Metrikern und Rhythmikern sämmtliche chorischen Compositionen des Alterthums, zu verspotten und ins Lächerliche zu ziehen. Wir finden deshalb Potpourris nur bei Aristophanes, würden aber gewiss bei den anderen älteren Komikern, wenn deren Werke uns erhalten wären, eine grössere Auswahl dieser Schöpfungen antreffen. Derlei Fetzen, bald aus dem Anfange, bald aus der Mitte bekannter Compositionen entlehnt, dabei aber zum Theil verstümmelt, versetzt und oft mit unpassender Begleitung der Instrumente, haben gewiss nicht selten ein homerisches Gelächter dem antiken Publikum zu entlocken vermocht; als angenehme Unterhaltungsmusik haben sie nie gedient.

2. Ich wähle zu einer Besprechung das zweite Potpourri in den Fröschen des Aristophanes Ran. XVI, weil bei ihm sich deutlicher erkennen lässt, wie der grosse Komiker mit den tragischen Compositionen verfahren ist, um aus ihnen jene Gemische herzustellen.

Schon Ran. XV, 9 wird der Anfangsvers von Ag. 1 hervorge-

holt. Feierlich hebt die erste Tetrapodie an; aber nun wird nicht etwa durch die zweite Tetrapodie der kraftvolle und würdevolle erste Vers zu Ende geführt, sondern in ihrer Mitte abgebrochen und sogleich umgebogen zu einem sinnlosen Refrain in hypermetrischen Dactylen, ein Mass, das schon an sich keinen Wohlklang hat:

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν · · · · ·
ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡, ‖ — ◡ ◡ | — — . . . . . .
◡ ⁝ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖

Diese Partie wird unter Flötenbegleitung vorgetragen; das folgende Potpourri aber, Ran. XVI, wie V. 1281—1282 lehren, mit Begleitung der Leier. Schon hieraus ersehen wir, wie willkührlich Aristophanes den Euripides mit den Partien eines und desselben Gesanges verfahren lässt. Wir haben nämlich Ran. XVI, 1 den dritten Vers desselben Aeschyleïschen Gesanges; der zweite ist übergangen, ohne Zweifel, um die sehr significanten Noten

◡ ⁝ ∟ ◡ | ⊔ |,

womit V. 3 beginnt, ins Lächerliche zu ziehen; V. 2 bot keine solche Erscheinung. Auch dieser Vers ist verstümmelt, sein zweiter Satz wird wieder zur Hälfte unterdrückt, diesmal aber, um einem völlig sinnlosen Silbengeklapper Platz zu machen, welches die Aeschyleïschen Zwischenspiele, wie sie oft am Schluss der Verse stattfanden (s. Eurh., § 14, 10) parodiren soll:

Ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, | Ἑλλάδος ἥβας · · · ·
φλαττοθραττο φλαττοθρατ.

◡ ⁝ ∟ ◡ | ⊔ | — ◡ ◡ | —, ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ | — — | . . . . .
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

Dass bei Aeschylus nicht im Entferntesten an solche taktwechselnden Zwischenspiele zu denken sei, ist selbstverständlich; auch werden sie gewiss meist kürzer gewesen sein und oft gänzlich gefehlt haben, wie aus mehreren Apostrophirungen am Ende von Versen hervorgeht. Es wird aber hier Bezug genommen auf jene Aeschyleïschen Perioden, in denen, nach strengen Regeln und im genauen Anschluss an den Sinn des Textes, dactylische und choreïsche

Sätze mit einander wechseln. Man vergleiche Ag. IV, β; Eum. III, β. γ; VI, β; Suppl. I, γ. An allen diesen Stellen wird man leicht das Zweckentsprechende und Gesetzliche herausfinden, theils aus den Notizen im Commentar der Eurhythmie, theils aus § 36, 9—11 der Compositionslehre. Gerade aber durch diese Verzerrungen im Aristophanischen Potpourri erhalten jene rhythmischen Darstellungen eine neue Stütze — deren sie freilich nicht bedürfen.

V. 2 nun, aus der Sphinx des Aeschylus, lässt nicht erkennen, welchen rhythmischen Werth und welche Stellung er im Original gehabt hat; derselbe Fall ist bei V. 4, von dem es nicht einmal sicher ist, ob er aus der Sphinx oder den Thrakerinnen entlehnt sei, und bei V. 5, einem Fetzen aus dem letzteren Drama. Damit man aber der Verseintheilung bei Aristophanes nicht das geringste Gewicht für Aeschylus beilege — wie es von andern gethan ist, die ohne Weiteres bei Aeschylus die Verse nach diesem Potpourri abgetheilt haben, — so ist V. 2 bereits zusammengestückt aus einer der Sphinx entlehnten Tetrapodie und dem Worte πέμπει, womit Ag. I, α, 4 beginnt. Die bei Aeschylus auf πέμπει folgenden Worte beginnen nun hier den dritten Vers, der also am Anfange verstümmelt ist; und wieder folgt eine halbe Tetrapodie. Man darf deshalb wohl annehmen, dass die betreffende Strophe der Sphinx ebenfalls der Hauptsache nach aus gekuppelten Tetrapodien bestand. Der Refrain φλαττοθραττο φλαττοθρατ unterbricht und zerstört nun überall die aus den Melodien herausgerissenen Partien. Lassen wir ihn unberücksichtigt, so ergibt sich das Schema

```
⏑ ⁝ ⊔ ⏑ |  ⊔  | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | . . . .
   — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ , ‖  — —  |
                                          — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ , ‖
                                          — ⏑ ⏑ | — — | . . . .
⏑ ⁝ ⊔ ⏑ |  ⊔  | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ , ‖ — ⏑ ⏑ | — — | . . . .
⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | ⏑ ⏑ — | — ⏑ . . . . . . . . .
```

Also theils ganze, theils halbe Tetrapodien, auch eine ganze, die aber auf zwei Verse vertheilt ist, wo daher die Melodie, kaum angefangen, durch den Refrain unterbrochen wird, um — eine grosse Ueberraschung! — dennoch im nächsten Verse zu Ende geführt zu werden. Der Schlussvers endlich ist ganz verstümmelt — um

den sinnlosen Refrain schliesslich als die Hauptsache erscheinen zu lassen.

Diese Genesis des vorliegenden Potpourris ist vollkommen evident. Die in der Eurhythmie gegebene Abtheilung der Verse ist aber nicht nur sicher wegen des vorzüglichen Periodenbaues und dann durch die Angemessenheit solcher zweigliedriger kraftvoller Verse für die Stimmung des Chors, endlich durch die rhythmische Oekonomie der ganzen Orestie, sondern auch durch die Comp., § 12, 10 besprochenen rhetorischen Erscheinungen in der Strophe.

Wir haben nun noch ein Scholion zum Anfange des Potpourris zu erläutern. Es lautet: Ἐκ τῶν κιϑαρῳδικῶν νόμων. Τιμαχίδας γράφει, ὡς τῷ ὀρϑίῳ νόμῳ κεχρημένου τοῦ Αἰσχύλου (συνεχῶς vel simile adverbium excidit, Fritzsche) καὶ ἀνατεταμένως. Unter dem ὄρϑιος versteht Aristides einen Satz aus einer Thesis von acht und einer Arsis von vier Moren. Der τρόχαιος σημαντός soll sich durch nichts unterscheiden, als durch die Folge dieser beiden Satztheile, indem bei ihm die Thesis vorangeht, bei jenem aber folgt. Man hat nun die verschiedensten Messungen angenommen, die wir hier zusammenstellen:

1) Nach Hermann El. d. m. S. 660 sq. und Böckh de metr. Pind. 23 (ähnlich Westphal in der zweiten Auflage seiner Metrik, s. S. 459 oben):

σημαντός ⊔̇ ⊔ ⊔ d. i. >𝅝 𝅗𝅥

ὄρϑιος ⊔ ⊔̇ ⊔ d. i. 𝅗𝅥 >𝅝

2) Nach Meibom (Notae in Aristid., p. 267):

⁝̲ _ _ _ ·̲ _ und ·̲ _ ⁝̲ _ _ _

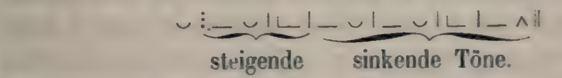
3) Nach Rossbach (p. 98) und den ursprünglichen Ansichten Westphals:

⊔̈ ⊔ ⊔̇ und ⊔̇ ⊔̈ ⊔.

Sprachlich also erscheinen diese Takte oder Sätze nach der ersten Theorie als zwei, nach der zweiten als sechs und nach der dritten als drei lange Silben.

Ich habe in der Lehre vom Takte nicht für gut befunden,

den ὄρϑιος wie den σημαντός auch nur zu erwähnen. Sie haben in der griechischen Vokalmusik weder eine Taktart, noch einen rhythmischen Satz gebildet. Was ein ὄρϑιος νόμος und eine ὀρϑία μελῳδία sei, ist schon aus Hdt. I, 24; Ar. Eq. 1279; Ach. 16 und vielen anderen Stellen zu ersehen, wo sicher nicht von Taktarten die Rede ist, sondern von Melodien, die zu den höchsten, grellen Tönen sich erheben. Solche Weisen passen vorzüglich gut zu Klageliedern und deshalb lässt auch Herodot den Arion den νόμος ὄρϑιος vor dem zu erwartenden Tode anstimmen; vgl. Ag. V, Gstr. ϛ, 7. Auch dem tragischen Pathos ist ein solches Steigen zu hohen und natürlich zugleich auch gewichtigen Noten besonders angemessen. Gerade Aeschylus aber liebt dieses Steigen der Noten, deutlich zu erkennen in der Synkope des zweiten Taktes. So ist ohne Zweifel die Tonfolge in der zugleich ansetzenden und fallenden Hexapodie gewöhnlich die folgende gewesen:



Der höchste Ton ist im zweiten Takt, der aus einer einzigen langen Note besteht; in der folgenden Tetrapodie hat wieder der vorletzte Takt eine einzige lange Note, die zwar tiefer ist, als jene des zweiten Taktes, aber doch gegen die Schlussnote sich sehr bemerkbar durch ihre Höhe abhebt. Auf diese Art wird die Gliederung der springenden und absetzenden Reihen auch musikalisch auf das Schönste hervorgehoben, und man braucht in der That sehr wenig von Musik zu verstehen, um zu begreifen, dass Tonreihen wie die obigen vorzugsweise den Namen ὄρϑιοι verdienen. Bemerkt nun der Scholiast, dass jene Verse deshalb von Aristophanes zusammengestoppelt seien, um die ὄρϑιοι νόμοι des Aeschylus ins Lächerliche zu ziehen, so wird dieses uns rhythmisch sogleich an den obigen Versen klar, von denen zwei mit ⏑ ⋮ ⊾ ⏑ | ⊔ | beginnen. Mehr kann gewiss kein Anfang auf den Namen ὄρϑιος Anspruch machen, als dieser; denn er beginnt mit Auftakt, dann folgt eine lange Note, mit einem Worte endigend, dann wieder Auftakt und endlich eine ausserordentlich lang ausgeholte Note, die man sich um so weniger durch eine Pause ergänzt denken kann, als sie mitten in ein Wort fällt, nicht nur in den hier citirten bei-

den Versen, sondern auch in der Gegenstrophe bei Aeschylus, Ag. I. Diese so übereinstimmenden Verhältnisse hinsichtlich der Wortschlüsse können kein Zufall sein, zumal wir auch bei Sophokles so oft darauf stossen, dass synkopirte Schlusstakte logaödischer Reihen und überhaupt synkopirte Takte mitten in die Wörter fallen, z. B. Ant. I u. s. w. Vergleichen wir aber unsere drei Stellen:

⏑ ⁝ ⊔, ⏑ | ⊔ |

ὅπως | Ἀχαι—	Ag. I, Str. α, 3.
χρόνῳ | μὲν ἀ—	ib. Gstr. α, 3.
κυρεῖν | παρα—	fragm. Sphingis?

In dieser auffallenden Weise ist kein anderer Vers bei Aeschylus ὄρθιος, als die citirten; nur in derselben Strophe, Ag. I, α kommt noch ein ähnlicher Anfang vor. Ganz natürlich werden deshalb auch diese Verse von dem Komiker gewählt, um des Tragikers „hohe Quinten“ zu verspotten; und allerdings, man braucht nur flüchtig die Aeschyleïschen Schemen mit denen der übrigen Dichter zu vergleichen, um herauszufinden, dass bei ihm die Synkopen der zweiten Takte unverhältnissmässig häufiger sind; bei Dactylen aber mussten diese viel mehr auffallen, als bei Choreen oder Logaöden.

Dass freilich Aristides seine ὄρθιοι und σημαντοί als Takt- oder Satzarten aus der Luft gegriffen habe, soll keineswegs behauptet werden. Aber die ersteren werden durchaus auch den in ihrem Namen liegenden musikalischen Sinn bewahrt haben. Es kann immerhin so lange Noten in ganz besonderen Fällen gegeben haben, wie dem ὄρθιος und dem τρόχαιος σημαντός nach der Theorie Hermanns und Böckhs zukommen, worauf Westphal ebenfalls in neuerer Zeit zurückgekommen ist. Aber diese „Takte“ passen nirgends in den rhythmischen Connex der eigentlichen Strophen. Den Griechen war der Takt ein Takt; dass eine einzige Note zwei Takte füllte, davon hören wir nirgends ein Wort. Wird doch der Rhythm dadurch eben so sehr zerstört, als der Wortsinn unkenntlich gemacht. Man messe dorische Verse wie man wolle; so viel ist vollkommen evident, dass Takte wie

$^4/_8$ $^4/_8$ $^4/_8$ $^4/_8$ $^4/_4$ $^4/_4$,

die Westphal einander folgen lässt, wie es sich gerade trifft, eben so wenig Sinn in ihrer Verbindung haben, als wenn man nach Hermann einen σημαντός annimmt und denselben Complex theilt:

τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά

$^4/_8$ $^4/_8$ $^4/_8$ oder $^2/_8$ $^4/_4$ $^4/_8$

In den Vokalcompositionen haben vielmehr die erwähnten Takte einzig Sinn bei nicht in die Periodologie gehörenden Schmerzensrufen wie ἰώ, αἰαῖ. Wenn man dem ersteren Ausrufe die Noten gab, so kann gar nicht davon gesprochen werden, dass die Silbe -ώ zwei Takte füllte; das Wort konnte bald ◡ –, bald – ⊔, bald ⊔ ⊔ ⊔ gemessen werden, ja noch viel längere Noten erhalten, da es ja, indem es allein stand, durchaus nichts mit bestimmten $^3/_8$- oder $^4/_8$-Takten zu thun hatte. Auch παπαῖ wird passend mit den Noten eines ὄρθιος versehen worden sein. Diejenigen des σημαντός passten dagegen vorzüglich gut zu αἰαῖ, so dass durch diese Interjection das matte, hoffnungslose Sinken bezeichnet wurde. Uebrigens konnten dann ähnliche Partien auch in die reine Instrumentalmusik aufgenommen werden und hier eine häufigere Verwendung finden. Es sind dann zum Theil wohl unsere modernen Tusche gewesen, die ebenfalls nichts mit der Periodologie zu thun haben.

Man sieht, dass auf diese Weise Alles seine Erklärung findet, auch der Name ὄρθιος genau die alte Bedeutung zurückhält. Dass aber jene ὄρθιοι und σημαντοί Hermanns, Böckhs, Meiboms, Rossbachs und Westphals in den eigentlichen Texten nicht vorkommen, wird durch jede Strophe bewiesen, welche ohne jene Eindringlinge die schönste Gesetzlichkeit zeigt, nach Annahme dieser Takte aber in ein ungeordnetes Chaos zerfällt, in welchem obendrein die Wörter zur Unkenntlichkeit entstellt werden.

3. Lehrreich ist auch das Potpourri aus Euripideïschen Weisen, Ran. XVII. Aristophanes hat den überkünstelten Bau der Sätze bei Euripides besonders dadurch lächerlich zu machen ver-

standen, dass er aus ihnen förmliche Perioden bildet, die aber in sich ganz verdrehte Tonfolgen haben. Denn dass sich die Sätze so nicht entsprechen dürfen, wie hier in Per. I, wissen unsere Leser bereits. Man sehe sich nur die ganz falschen Responsionen an:

V. 1. > ⁝ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | ◡͂ ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
6. ⊔ | ⊔ | ◡͂ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖

V. 2. — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
5. — ◡ | ◡͂ ◡ | ◡͂ ◡ | ◡͂ ◡ ‖

V. 5 hat eine sonst unmögliche Taktfolge, wie aus § 17 zu ersehen ist. In den beiden folgenden Perioden werden dann jene, regellosen Systemen ganz ähnliche repetirt stichischen Perioden verspottet, welche Euripides oft bis zum höchsten Ueberdrusse fortspinnt und denen er nur durch eine planlose Buntscheckigkeit etwas Leben zu geben bemüht zu sein pflegt. Die Silbe εἱ in εἱλίσσετε, V. 6, geht hier in der That durch zwei Takte und hat in jedem derselben drei Noten,



Dass eine solche Praxis nur bei Euripides verspottet wird (hier und in der folgenden Parodie, Ran. XVIII) ist eben ein deutlicher Beleg, dass die wahrhaft classische Musik diese Verschleppungen nicht kannte. Aber es liegt dennoch eine Uebertreibung vor. Euripides hat namentlich in seinen Monodien mehrfach Sätze angewandt wie — ⁝ ⊔⊔ | ⊔⊔ | ⊔⊔ | — ⊼ ‖, in denen gewiss nicht selten vier Noten auf die lange Silbe fielen, ohne dass diese dennoch die Grenze des Taktes überschritt. Es wird dieses z. B. in Iph. Taur. I sehr wahrscheinlich, wo neben diesem Satze die Tetrapodie

◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ | — ⊼ ‖

auftritt, welche ganz deutlich vier Töne im Takte enthält. Dies nun übertreibt Aristophanes, indem er die Silbe durch zwei Takte gehen lässt. Ueber die Vieltönigkeit der Silben sagt Fritzsche (comm. in Ran., p. 401) sehr schön: In antiqua severaque Aeschyli arte musica semper, si ab orthio semantoque trochaeo discesseris, quot metro continebantur verborum syllabae, totidem musicae notae inerant in cantu. Ita modulatione plenis omnium metrorum spatiis accommodata factum est, ut singuli versus ordine decantarentur,

neque unquam modorum causa metris aut deesset quidquam aut superesset. Contra recentior Euripidis musica non dubitabat unam syllabam vel sexies repetere, ut senis notis pro una locus daretur: quo in genere magis etiam peccare solet musica hodierna. Nur darin irrt Fritzsche, dass er nur Einen Ton für die einzelnen Silben in der antiken Musik zulässig erachtet. Schon in der prosaischen Rede haben die circumflectirten Silben zwei verschiedene Töne (Leitf., § 5, 4) und es genügt für diese an sich aus der Etymologie evidente Erscheinung ein einzelnes Zeugniss aus dem Alterthum anzuführen. Dionysius von Halikarnass nämlich spricht, de comp. verb. c. XI, p. 63 über den Unterschied der musikalischen Noten von den prosaischen Accenten (die ja weiter nichts als Notenzeichen sind) in Eur. Or. 1, α, 1—2 (Or., 139—140) und sagt namentlich über die Noten von κτυπεῖτε: τοῦ τε „κτυπεῖτ'“ ὁ περισπασμὸς ἠφάνισται· μιᾷ γὰρ αἱ δύο συλλαβαὶ λέγονται τάσει, d. i. jede der Silben hat nur Einen Ton, während die letzte deren zwei haben sollte. Es ist aber aus dem Spotte des Aristophanes wahrscheinlich, dass die älteren Dichter nicht mehr als zwei Noten auf die Silbe legten, von denen die erstere die höhere war, so dass man sich auch hierin enger an die prosaische Modulation anschloss. Auch bei uns pflegt der erste Ton einer zweitönigen Silbe der höhere zu sein, und oft liegt etwas Geschraubtes und Unnatürliches darin, wenn die Noten innerhalb der Silben steigen. Vielleicht wird man noch dahin gelangen, in vielen Fällen ziemlich deutlich zu erkennen, dass die einen ganzen Takt bildende Note, welche deshalb Thesis und Arsis in sich begreift, zu Doppelnoten neigte.

4. Die musikalisch-rhythmische Parodie verfolgt bei Aristophanes einen ähnlichen Zweck, als das Potpourri. Sie unterscheidet sich aber dadurch, dass sie selbständige Dichtung ist, so sehr sie auch mit einzelnen Phrasen, ja selbst ganzen Versen aus den Dichtungen des verspotteten Componisten durchwebt sein mag. Man sehe sich das wunderbare Gemisch von zum Theil fehlerhaft gebauten dactylischen, logaödischen und päonischen Reihen in Ran. XVIII an, dann die Nachäffung einer Agathonischen Monodie, Thesm. IX. Vergebens wird man Sinn und Zusammenhang in den einzelnen Partien suchen. Wir haben vollkommen regellose Expectorationen vor uns, von der Art, wie man sich

bisher meist einen antiken Dithyrambos dachte. Und doch haben selbst diese Parodien noch im Einzelnen wenigstens Taktmass, Verse, ja Perioden. Aber eine poetische Prosa, wie z. B. Heine sie in den meisten Gedichten des Cyclus „die Nordsee" angewandt hat, unter Anderm in dem „Morgengruss" (Buch der Lieder, S. 333 sq.), der ohne Zweifel ein Dithyrambos sein soll, eine solche aller rhythmischen Form entbehrende falsche Poesie kannten die Alten nicht.

Siebentes Buch.

Die alte Tragödie.

---

§ 41. Entwickelung der griechischen Tragödie.

1. Obgleich der Compositionslehre auch die Aufgabe zufällt, einen Einblick in die historische Entwickelung der musikalischen und poetischen Kunstformen zu gewähren, wie er bei nur äusserlicher (rein metrischer) Betrachtungsweise unmöglich ist, so kann sie dennoch nicht in ein literärisches Detail eingehen. Wir können nur in so weit eine der Wahrheit näher kommende historische Betrachtung vorbereiten, als aus dem erkannten Sinne und Werthe der herrlichen uns überlieferten Compositionen und der Vergleichung derselben je nach ihrem relativen Alter u. s. w. sich die Schlüsse unmittelbar und gleichsam von selbst ergeben; d. h. mit anderen Worten: es sind zuerst die positiven Thatsachen festzustellen und zu erklären, und von ihnen aus sind die Anhaltspunkte für die historische Entwickelung zu gewinnen. Aus dem Alterthume sind uns ja nur wenige und dürftige Notizen von Grammatikern überliefert, und fast alle Nachrichten beziehen sich auf einige Aeusserlichkeiten, dann auf die Lebensverhältnisse der Dichter und sind oft im höchsten Grade unzuverlässig und unbrauchbar. Ein Glück aber ist es, dass die erhaltenen poetischen Compositionen die Kunst

in ihrer höchsten Vollendung nicht nur, sondern auch in ihren ersten Anfängen und in ihrem tiefsten Verfalle zeigen, so dass über die Hauptdata kein Zweifel walten kann. Die wenigen Nachrichten aber, welche uns über die Entstehung der Tragödie überkommen sind, stammen nicht nur aus guten Quellen, sondern sind auch im höchsten Grade an sich wahrscheinlich und finden ihre Bestätigung in den uns überlieferten Tragödien selbst.

2. Aristoteles zuerst berichtet in der Poetik, Cap. IV, dass sich aus dem bei den Dionysosfesten von einem Chore aufgeführten Dithyrambos die Tragödie entwickelt hat. — Die künstlerische Form des Dithyrambos wurde bekanntlich von Arion aus Methymna, der zur Zeit des Periander (625—585) lebte, fester begründet, während Lasus zur Zeit des Pisistratus ihn namentlich musikalisch noch weiter entwickelte. Beide Dichter und Componisten aber haben dem Dithyrambos nur einen bestimmteren, ihn von den anderen Compositionen deutlich und scharf unterscheidenden Charakter gegeben, gerade wie Terpandrus schon früher die sogenannten Nomen bis zu höchster Vollendung entwickelt hatte, Alkman aber für verschiedene Arten der chorischen Dichtung massgebend geworden war. Es sind aber nicht diese scharf ausgeprägten Dithyramben des Arion und des Lasus, aus denen sich die Tragödie entwickelt hat, sondern eine ältere und viel mannigfaltigere Form derselben, welche in sich die Keime für beide späteren Dichtungsgattungen, den Dithyrambos zur classischen Zeit und die Tragödie, enthielt.

Schon vor Kleisthenes erlitt jener Urdithyrambos eine bedeutende Umgestaltung durch Epigenes in Sikyon. Dieser dichtete nämlich auch Dithyramben auf die einheimischen dorischen Helden, namentlich den Adrastus (woraus, wie Suidas berichtet, das Sprichwort entstand: Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον).

Eine bedeutende Weiterbildung dieser Dichtungsgattung geschah durch Thespis aus Ikarien, zur Zeit des Pisistratus. Zwar hielt dieser sich streng an die Dionysischen Stoffe, der Chor bestand aus Satyrn; aber er führte einen Sprecher ein, der in trochäischen Tetrametern den Chorgesang unterbrach und ohne Zweifel die bisher in epischer Weise, wenn auch in lyrischen Massen referirten Erzählungen von den Thaten des Gottes in die Gegenwart rückte und somit der Dichtung das Gepräge eines Dramas gab.

Der auf Thespis folgende attische Dichter **Chörilus** behielt nun nicht nur jenen Sprecher bei, sondern wählte zum Theil auch gleich dem Epigenes andere als Dionysische Stoffe. Damit aber die Beziehung auf die Dionysischen Feste gewahrt werde, kam nun das Satyrnspiel in Gebrauch, welches den Vortrag der eigentlichen Tragödien als eine Art heiteren Nachspieles beschloss. Es ist offenbar, dass erst nach dieser Trennung beide Arten des Dramas eine scharf ausgeprägte Form und einen solchen Inhalt erhalten konnten. So darf man denn nicht den geringsten Anstoss an der Nachricht der Alten nehmen, dass Thespis der Begründer der attischen Tragödie sei; er ist freilich in gleichem Grade auch der Begründer des Satyrnspieles.

Phrynichus dann ging in seinen Tragödien selbst zur Schilderung grosser Ereignisse der Tagesgeschichte über, wie sein Drama Μιλήτου Ἅλωσις bezeugt. Auch von ihm ist noch bekannt, dass die lyrischen Partien den Hauptinhalt seiner Schöpfungen ausmachten. Um dieselbe Zeit aber trat **Pratinas** als Vollender des Satyrdramas auf.

Soweit können wir nur aus den Berichten des Aristoteles, Suidas u. s. w. einen Begriff von der Entwickelung der attischen Tragödie erhalten. Die Thatsachen stehen vollkommen fest; höchstens könnte man in Zweifel sein, ob nicht vielmehr dem Phrynichus die oben dem Chörilus zugeschriebene Rolle zukomme. Doch auf die Namen kommt es in diesem Falle wirklich wenig an. Wir können vollkommen überzeugt sein, dass bei der reichen Productionskraft der Athener noch gar viele Kräfte neben und hinter einander sich in tragischen Leistungen versuchten, in der Zeit zwischen Thespis und Aeschylus, und dass uns nur verhältnissmässig sehr wenige Namen überliefert sind. Jene Compositionen, zur Aufführung an den grossen Dionysosfesten bestimmt, sind gewiss zum allerkleinsten Theile aufgezeichnet worden, und manche der noch zur classischen Zeit erhaltenen Dramen mussten es sich gefallen lassen, den berühmteren Dichtern untergeschoben zu werden. Diese Dichter aber, nicht nur zugleich musikalische Componisten — da gewiss kein einziger Vers ohne Musik geboren wurde, so lange es noch keine Lectüre für Studirstuben gab —, sondern auch oft, wie von Thespis und anderen ausdrücklich berichtet wird, Tänzer und mimische Darsteller ihrer Rollen, sind als Dichter nur die

Repräsentanten der herrschenden Strömung und Richtung in jenen Schöpfungen, so dass es fast gleichgültig ist, ihre Namen zu kennen. Nur diejenigen Dichter, welche die gebräuchlichen Formen in hervorragendem Grade zu veredeln, zu erweitern und umzugestalten verstanden, und so eine neue Epoche der Kunst wie mit Einem Schlage einleiteten, mit anderen Worten, die Genies, nur diese repräsentiren mit ihrem Namen auch wirklich einen neuen Zeitabschnitt. Zu diesen gehört Aeschylus, dann Sophokles, während mit Euripides der Verfall der wahren alten Kunst beginnt.

3. Nach der oben angegebenen Entwickelung der attischen Tragödie aus dem Urdithyrambus ist nun evident,

1) dass die lyrischen Elemente die eigentliche Basis derselben bilden und nur successive mehr und mehr hinter den Partien des Dialogs zurücktreten.

Der flüchtigste Blick auf die erhaltenen Tragödien bestätigt sogleich diese Wahrheit; wir finden, dass bei Aeschylus das lyrische Element noch bedeutend hervorragt, während bei Sophokles und ebenso bei Euripides die Chorlieder bereits ganz hinter dem Dialoge zurücktreten. Mit Recht meint Westphal (Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien, S. 9 a. E.), dass in den Tragödien des Aeschylus der Vortrag der eigentlichen Chorlieder, zu denen er nicht die Wechselgesänge, wohl aber die einleitenden oder schliessenden Anapästen rechnet, viel mehr Zeit erforderte, als der gesammte Dialog. — Doch diese Beobachtungen sind mehr äusserlicher Natur; viel wichtiger ist die Folgerung, dass nämlich

2) in den älteren Tragödien, worin das lyrische Element noch vorwaltete, dieses auch eine einheitliche Composition bilden musste, während in den späteren Schöpfungen, in welchen die Handlung und der Dialog vorwaltete, ein engerer musikalischer Zusammenhang in den einzelnen lyrischen Partien nicht mehr gewahrt werden konnte.

Dass der alte Dithyrambos nämlich ein buntes und sinnloses Gemisch der verschiedenartigsten Metra gewesen sei, dies erscheint jedem als unglaubbar, der auch nur einen Begriff von griechischem Sinn und Wesen hat. Wenn aber eine in sich wohl gegliederte und grossartige Composition ihre kleineren und grösseren Pausen hat, in welchen die Entwickelung eines Ereignisses vor die Augen

geführt wird und eine halb singende Recitation die Herrschaft hat, so wird die Einheit derselben hierdurch keineswegs gestört, vorausgesetzt, dass die „Zwischenspiele“ in der rechten Art angelegt und vertheilt sind. Als Zwischenspiele aber erscheinen die Partien des Dialogs in der älteren attischen Tragödie durchaus, wie schon ihr Name, ἐπεισόδια, beweist. Sie gewähren den Zuschauern oder vielmehr den Zuhörern Ruhepunkte, in denen diese, während eine leicht verständliche Handlung fortgeführt wird, die eben gehörten kunstvollen musikalischen Partien erst ruhig zu Ende geniessen, indem ohne Zweifel die schönsten und hervorragendsten Theile der Melodien in ihrem Gehöre noch weiter fortklingen. Wenn nun nach einer längeren oder kürzeren Pause ein anderer Theil der grossen Gesammtcomposition folgt, so ist er eigentlich nur in eine viel schönere und engere Beziehung mit dem Vorhergegangenen gesetzt, der während der Pause noch voll hat auswirken und sich demgemäss im Gedächtniss des Hörers befestigen können.

4. Dass eine derartige Einheit in der Composition der Aeschyleïschen Dramen durchaus noch herrscht, davon denken wir ausnahmlos jeden Leser zu überzeugen, der ein tieferes Eingehen in den Gegenstand nicht scheuen wird und befähigt ist, ein grossartiges Kunstwerk auch als solches aufzufassen. Die Sache ist so ausserordentlich evident in sämmtlichen Dramen des Aeschylus, und die Beweise sind so zahlreich und sicher, dass wir zuversichtlich erwarten dürfen, in nicht ferner Zeit werde jeder Widerspruch hiegegen vollständig verstummen oder gänzlich unbeachtet bleiben. Ein scheinbarer Einwand gegen die Entwickelung der Tragödie aus dem Dithyrambos und folglich gegen die hieraus erschlossene Einheit der Composition (die übrigens rhythmisch noch viel sicherer steht) könnte in der Angabe der Alten gefunden werden, dass die phrygische Tonart, überhaupt eine enthusiastische und für die religiösen Culte geeignete, in welcher die Dithyramben componirt waren, nicht in der Tragödie Anwendung fand. Aber einen nichtigeren Einwand gibt es nicht. In welcher Tonart die alten Dithyramben, aus denen die Tragödie sich entwickelte, componirt waren, ist nicht festzustellen, doch ist wahrscheinlich, dass sie verschiedene Tonarten zuliessen. Erst die späteren Dithyramben werden durchgängig in phrygischer Tonart componirt, aber auch hier versuchte Timotheus zu neuern. Die eigentlichen Chorgesänge der

Tragödie sollen in der dorischen und mixolydischen Tonart componirt gewesen sein, während die Wechselgesänge in der äolischen und jonischen Tonart gesungen wurden; und doch finden wir auch wieder die Nachricht, dass Sophokles seine Monodien in phrygischer Tonart componirt habe, und ebenso singt der Chor bei Aeschylus in den Eumeniden I, Str. γ in ionischer Tonart, nach seiner eigenen Angabe:

Τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι
δάπτω τὰν ἁπαλὰν εἱλοθερῆ παρειάν.

Man vergleiche über diese Sachen Westphal, Harmonik, § 5—6. Wir ersehen aus diesen wandelnden Verhältnissen mit Leichtigkeit, was von vornherein nicht anders zu erwarten war, dass in den Tragödien gerade diejenigen Harmonien angewandt wurden, die zum Inhalte und zu den jedesmaligen Rhythmen passten. Ganz sicher konnten z. B. die dactylischen feierlichen Eingangsstrophen im Agamemnon des Aeschylus nicht in derselben Tonart stehen, als die enthusiastischen, in jonischen Takten componirten Chorgesänge in den Bakchen des Euripides. Und mit welchem Rechte will man das so Verschiedenartige über Einen Leisten schlagen? Doch können wir auf die Tonarten, für welche wenig sichere Kriterien vorliegen, nicht eingehen, da unser Zweck es ist, die rhythmische Composition zu erkennen, mit welcher zwar der Tonsatz, nicht aber die Tonart immer in naher Beziehung steht.

5. Indem wir nun näher an die Hauptfrage hinantreten, „welcher Art denn die compositionelle Einheit in der alten Tragödie gewesen sei?“, suchen wir zunächst noch das negative Resultat zu gewinnen, welche Art von Einheit in keinem Falle anzunehmen sei.

In der vor Kurzem erschienenen Schrift „Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien“ hat Westphal nachzuweisen versucht, dass sowohl die Aeschyleïschen eigentlichen Chorgesänge als die Pindarischen Epinikien eine Gliederung in je sieben Theile hätten, gleich den Terpandrischen Nomen, welche nach Pollux in sieben Abtheilungen zerfielen, deren Aufeinanderfolge Westphal richtig wie folgt festgestellt hat:

I. ἐπαρχά, Einleitung.
II. ΜΕΤΑΡΧΑ, Anfang.
III. κατατροπά, erste Wendung.
IV. ΟΜΦΑΛΟΣ, Mittelsatz.
V. μετακατατροπά, zweite Wendung.
VI. ΣΦΡΑΓΙΣ, Schluss.
VII. ἐπίλογος, Nachspiel.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass in der Aufzählung bei Pollux, wo die μετακατατροπά hinter der κατατροπά steht und dann erst der ὀμφαλός folgt, ein alter Schreibfehler vorliegt, dessen Veranlassung leicht zu erkennen ist, und gegen die obige Eintheilung wird man gewiss keinerlei Einwendungen haben, während dennoch kein Grund vorlag, die Nomenclatur zu ändern. Auch die Bedeutung dieser einzelnen Formen ist im Allgemeinen von Westphal richtig erkannt. Hiernach sind die μεταρχά, der ὀμφαλός und die σφραγίς die eigentlichen Haupttheile, welche durch die κατατροπά und die μετακατατροπά mit einander vermittelt werden, während die ἐπαρχά und der ἐπίλογος dem Inhalte nach mehr subjectiver Natur waren, indem der Sänger mit seiner eigenen Person darin hervortrat und einen Anruf an die Gottheit richtete, welche besonders in dem epischen Theile des Nomos gefeiert werden sollte. Dies Alles ist evident und schon von Anderen erkannt worden. Ferner lässt sich nicht bezweifeln, dass die einzelnen Theile des Terpandrischen Nomos in Rhythmen und Tonarten verfasst waren, welche aufs beste dem Inhalte entsprachen, so dass die ganze Composition in jeder Beziehung ein wohl abgerundetes, einheitliches Ganze bildete.

Wie nun aber Westphal dazu komme, diese siebenfache Gliederung in den Epinikien des Pindar und den eigentlichen Chorgesängen des Aeschylus auch nur zu suchen, ja wie man über so wunderbare Hypothesen ein ganzes Buch schreiben könne, das ist unbegreifbar. Die deutlichen und unverkennbaren Abschnitte in der Musik einer Composition sind die Strophen, eine Wahrheit, die so fest steht, dass bis jetzt niemand einen Zweifel dagegen zu erheben gewagt hat, und dass jede Erörterung völlig überflüssig ist. Würden nun Pindar und Aeschylus sich ein Gesetz daraus gemacht haben, ihre Gesänge in je sieben Strophen zu componiren, so wäre

allerdings auch dann eine Composition nach sieben musikalischen Abschnitten möglich, wenn diese sieben Strophen gleiches Mass hätten. Auch manche andere Eintheilungen könnten eine solche Compositionsart ermöglichen, z. B. vierzehn Strophen, so dass jedem Theile zwei Strophen zukämen, ferner zwölf Strophen, wobei die ἐπαρχά und der ἐπίλογος nur je eine, die übrigen Theile je zwei Strophen erhielten u. s. w. Ueberhaupt würde jede Anzahl von Strophen, die nicht unterhalb sieben bleibt, in irgend einer Weise dem beregten Zwecke genügen. Von den Gedichten Pindars aber, in denen nur Ein Strophenmass herrscht, haben vier weniger als sieben Strophen, nämlich Ol. XIV, Pyth. VI und XII, Nem. II; zwei freilich haben mehr als sieben Strophen, Nem. IV und IX, aber es gelingt nicht, eine entsprechende siebenfache Gliederung im Inhalte wahrzunehmen, welche nicht mit den Strophenschlüssen in die ärgste Collision träte; und nur eins hat gerade sieben Strophen, nämlich Isthm. VII: aber hier, bei einer so fest ausgeprägten und bemerkenswerthen Form lassen sich am allerwenigsten Motive zu einem Wechsel der Melodie in jeder Strophe auffinden.

Ebenso evident ist aber, dass in den übrigen Gedichten Pindars je eine Perikope, bestehend aus Strophe, Gegenstrophe und Nachstrophe, je einen fest zusammenhängenden Abschnitt bilde. Unmöglich kann also hier anders eine siebenfache Gliederung angenommen werden, als bei dem Vorhandensein von mindestens sieben Perikopen. Aber nur in einem einzigen Gedichte, Pyth. IV, findet sich eine entsprechende Zahl, 13 Perikopen — die in keiner Weise eine Vertheilung in 7 Partien sich gefallen lassen. Wenn nun Westphal von je 7 Abtheilungen spricht, die in der Darstellung (im Sinne des Textes) sich erkennen lassen, indem mitten in den Versen* die verschiedenen Abschnitte beginnen sollen, so wird es wohl keinen Sterblichen geben, der ihm dieses aufrichtig glaubt. Es gibt kaum ein grösseres modernes Gedicht, in welchem man, natürlich genau nach der Methode, die in den Schöpfungen der Griechen anzuwenden wäre, nicht diese Siebentheiligkeit auffinden könnte. Bei Aeschylus liegen die Verhältnisse natürlich nicht anders, als bei Pindar, und es möge nur jemand sich einen der bei Westphal zergliederten Chorgesänge in seine 7 Abtheilungen, die bald aus mehreren Strophen und Gegenstrophen, bald aus einzelnen Versen und Stücken derselben bestehen, zerlegen, um das

Ungeheuerliche der Hypothesen zu erkennen. Unsere Leser werden deshalb leicht von der Angst erlöst sein, der Westphal selbst einen Ausdruck gibt, S. IV sq.: „Wenn nun diejenigen, welche gern das ästhetische Moment in der überlieferten Literatur der Alten hervorheben, mit meiner Entdeckung um deswillen unzufrieden sind, weil zwei zu den originellsten Geistern gerechnete Dichter eine überall gleichförmige, ja schablonenmässige Manier der Anordnung für ihre lyrischen Dichtungen befolgt und sich hiermit der individuellen Freiheit entäussert haben sollen, so kann ich nur sagen, dass auch ich bei meiner Entdeckung für längere Zeit einer gewissen Missstimmung nicht Herr werden konnte. Scheint nicht die Bedeutung, die wir sonst der Pindarischen und namentlich der Aeschyleïschen Kunst so gern zugestehen, durch ihr nahezu sklavenmässiges Festhalten eines immer von neuem wiederholten Schemas in hohem Grade verringert zu werden? Ist es nicht eine ähnliche geistlose Form der Gliederung wie diejenige, welche die Schule in den Chrien dem noch nicht herangereiften Schüler vorzuhalten pflegte?“ — Nun, diese geistlose Schablonenarbeit war geradezu eine Unmöglichkeit, und nicht die leiseste Spur davon ist vorhanden. Es gibt nicht ein einziges überliefertes Gedicht mit der erwähnten Gliederung. Wie frei aber die alten Componisten sich bewegt haben, in ihrem Geiste immer neue Formen schaffend, und doch nie die schönen und strengen, in der Natur selbst begründeten Gesetze übertretend, das denke ich bereits in den vorhergegangenen Abschnitten klarer als die Sonne gemacht zu haben. Und welche Wissenschaftlichkeit ist es, aus der dürftigen Notiz über die Gliederung der Nomoi eines Terpander zu schliessen, dass diese überall statt gehabt haben müsse? Wir haben wiederum einen grossartigen Beleg dafür, wohin das Operiren mit einzelnen Notizen von Grammatikern u. s. w. führe, wenn man glaubt, den concreten Bezirk derselben zu Schranken erweitern zu können, in welche nolens volens sich die ganze antike Literatur hineinzwängen lasse. Aber weder hat es derartige Schablonen für die grossen Dichter der Vergangenheit gegeben, noch haben sich dieselben in der Gruppirung langer und kurzer Silben geübt, wie uns die Metriker glauben machen möchten.

Und doch könnten wir, aus der Betrachtung, dass jene Siebentheiligkeit etwas sehr Sinnreiches und gewiss Effectvolles ent-

halte, zu dem Glauben fortgerissen werden, dass die Composition der ganzen Tragödie eine siebentheilige gewesen sei. Die Sache scheint, sieht man nur auf Zahlen, ziemlich wahrscheinlich. Der Agamemnon, die Choephoren, die Eumeniden und die Perser haben allerdings gerade 7 lyrische Partien; dieselbe Anzahl finden wir im Prometheus, wenn wir auch die Anapästen zu den lyrischen Partien zählen, V. 277 sq. und den Schluss V. 1040 sq. Die Hülfeflehenden und die Sieben gegen Theben haben dagegen je 9 lyrische Abschnitte. Also: Aeschylus hat in seinen Tragödien die Gliederung in 7 Abschnitte nach dem Muster des Terpander beibehalten, ist aber in zweien seiner Dramen zu einer erweiterten Gliederung in je 9 Abschnitte fortgeschritten!?? Eine solche Entwickelung der Kunst von dem Einfacheren zu dem Zusammengesetzteren ist allerdings an und für sich schon wahrscheinlich. Aber wir fragen billig: Lässt sich auch in dieser sieben- und neunfachen Gliederung des Aeschylus ein übereinstimmendes Gesetz erkennen? Keineswegs. Man sehe sich nur die Reihenfolgen flüchtig an, und man wird sogleich erkennen, dass jedes der 5 Dramen mit je 7 lyrischen Partien eine durchaus nur ihm eigenthümliche Gliederung besitzt. Wir erkennen 5 verschiedene Principe, aber nirgends die leiseste Annäherung an die Gliederung der Terpandrischen Nomen. Im Agamemnon beginnen 4 feierliche Chorgesänge, es schliessen 3 Wechselgesänge tumultuarisch ab; eingeleitet sind die ersten beiden Gesänge durch Anapästen; nach dem fünften Chorgesang ist wiederum eine anapästische Partie (V. 1331 sq.), und endlich bilden Anapästen den Schluss des Ganzen. Man könnte also auch 8 lyrische Partien annehmen, ebenso in den Choephoren, während, wenn man auch in den Hülfeflehenden die Anapästen V. 966 sq. in Betracht zieht, dort 10 Partien herauskommen. Ganz anders ist die Anordnung der Gesänge nun in den Choephoren, wo auf das chorische Eingangslied ein dochmischer Gesang, dann ein Wechselgesang, und nun erst zwei andere echte Chorgesänge folgen u. s. w. Und wieder ganz anders ist die Anordnung in den Eumeniden, wo dochmische Gesänge beginnen, dann erst zwei echte Chorlieder folgen, darauf wieder ein dochmischer Gesang, ein Wechselgesang, und ein echtes Chorlied den Schluss bildet, die directe Umkehrung des Verhältnisses im Agamemnon. Und wieder ganz anders ist es in den Persern und dem Prometheus. Da nun

die rhythmische Wirkung, der Inhalt und so unzweifelhaft auch die musikalische Composition sich unverkennbar gerade an diese verschiedenen Formen der Gesänge klammern, so ist offenbar, dass auch die Composition der Tragödien als Ganze durchaus eine freie, weder an bestimmte Zahlen, noch sonst irgend welche schablonenmässigen Formen geknüpfte war. „Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder“ ist der Gang der Aeschyleïschen Compositionen. Jede Tragödie, oder richtiger, wie wir im nächsten Buche erkennen werden, jede Trilogie ist durchaus und im vollsten Sinne des Wortes eine Originalschöpfung. Ja, wollte man verschiedene Stilarten unterscheiden, so hätten wir bei Aeschylus deren 5, wovon die erste in der Oresteia, die anderen in den übrigen 4 Dramen hervortreten. Wäre ausser der Oresteia nur ein einzelnes anderes Drama überliefert, so würden die Kritiker sich beeilen, wegen der ganz abweichenden rhythmischen Behandlung es als untergeschoben zu erklären. Nun aber ist auch für den Prometheus zu einer solchen Annahme schlechterdings kein einziger Grund vorhanden: dieses Drama ist gerade so eigenthümlich in seinem Bau, wie alle übrigen.

6. Wenn wir dem antiken Dichter die grösste Freiheit der Bewegung in seinen Compositionen zusprechen, so müssen wir doch eben so sehr betonen, dass seine Werke Kunstschöpfungen im höchsten und edelsten Sinne des Wortes sind. Wenn aber die Kunst des Componisten, weit entfernt davon, sich durch einseitige Zahlenspeculationen binden und fesseln zu lassen, unbeirrt durch rein mathematische Schranken sich entwickelt, so ist sie doch weit davon entfernt, auch in den grossen Umrissen eine schrankenlose Willkühr walten zu lassen. Jede echte Kunst ist an Gesetze gebunden, aber selten an solche Gesetze, welche sich durch mathematische Formeln und Constructionen ausdrücken lassen. Wäre dieses, so müsste auch der Schüler mit Leichtigkeit eine mediceïsche Venus schaffen können. Wir lernen nun die Principien, welche in der Composition der Aeschyleïschen Dramen herrschten, in den folgenden Paragraphen kennen, indem wir die einzelnen überlieferten Dramen einer Analyse unterwerfen und somit in die Ideen des Dichters selbst eindringen. Diese sind ganz zweifellos, indem ihre Offenbarungen die Dramen selbst sind. Wir treten ohne Vorurtheile hinan, durch keine dunklen und vieldeutigen, eben

so häufig widersinnigen Notizen von Scholiasten gebunden. Die grossartige Schönheit und vollendete Kunst, welche uns hier entgegentritt, ist geeignet, die höchste Bewunderung zu erwecken und wird, einmal erkannt, keinen Rückfall der Theorien in Speculationen ohne Wesen und ohne Fundament befürchten lassen. Aber wir betrachten nur den lyrischen Theil und somit den Hauptkörper der Tragödie. Auch die Anordnung des Dialogs gehört mit in den künstlichen Bau des Ganzen, wie schon äusserlich die häufigen Stichomythien zeigen. Doch ist die Zeit zu einer solchen Betrachtung der Ganzen noch nicht gekommen: indem wir den schwierigsten Theil und zugleich den eigentlichen Kern erkennen und würdigen lernen, bereiten wir jene umfassende Betrachtung, die sich zu grösseren Separatdarstellungen eignet, zugleich hinreichend vor, so dass auch der Gesammtbau der Tragödien kein Räthsel bleibt. Unmöglich aber können wir eine kurze Auseinandersetzung über die anapästischen Partien übergehen, welche nicht wenig den Zweck der einzelnen echt lyrischen Partien und ihren rhythmischen Werth aufhellen.

---

§ 42. Die Anapästen bei Aeschylus.

1. Dass die Anapästen ihren Charakter als Marschweisen auch in der Tragödie festhielten, davon zeugt ihr Gebrauch am Anfange der Tragödien beim Einmarsche des Chors, und am Schluss derselben, wo der Abmarsch unter Recitation derselben erfolgte. Doch ihre Verbindung zu sehr ungleichen Systemen ermöglichte keine genaue Melodisirung derselben: ihr Vortrag konnte nur ein halb singender sein, obgleich ihre ganze Anwendung auch deutlich erkennen lässt, dass nicht an einen mehr declamatorischen Vortrag, wie er bei den jambischen Trimetern grösstentheils stattfinden musste, zu denken sei. Nicht überall aber ist die Bedeutung derselben als Marschweisen gewahrt, sondern sie treten schon bei Aeschylus wiederholt an Stellen auf, wo sie nur einen bestimmten musikalischen Effect äussern können, ohne mit dem Auftreten und

Abziehen des Chors oder einzelner Schauspieler noch in Beziehung zu stehen. So beginnt denn bereits bei dem Altmeister der Tragödie jene Verwendung ursprünglicher Marschweisen für blos musikalische Zwecke, die in der neuern Musik eine so ausserordentliche Ausdehnung gewonnen hat, indem in gewissem Grade selbst der grösste Theil der modernen Liederstrophen eine marschartige Fassung zeigt durch die vollständige Herrschaft der Tetrapodie, die emmetrischen Pausen am Schlusse von Tripodien, wodurch diese musikalisch zu Tetrapodien werden, endlich durch das völlige Aufgeben von Pausen unbestimmter Ausdehnung am Schlusse der Verse. So sehr sind wir an diese Art des Vortrages gewöhnt, dass uns z. B. Kirchenmelodien, auch wo ihre Verse in regelmässigem Taktmasse vorgetragen werden, eben wegen der ungleichen Ausdehnung der Sätze (Verse), trotz der regelmässigen Responsion derselben als unrhythmisch erscheinen.

Betrachten wir nun aber die Anwendung der Anapästen bei Aeschylus mit alleiniger Rücksicht auf ihren musikalischen und rhythmischen Werth, theils für sich allein, theils für einzelne Partien der Compositionen. Wir unterscheiden die folgenden Arten der Anwendung:

I. Als Einleitung erscheinen die Anapästen nur zu echten Chorgesängen, in geraden oder ungeraden Taktarten, nicht aber im dochmischen oder im $^5/_8$-Takte, und auch nur bei den besonders hervorragenden Gesängen einer Tragödie, die immer Eingangs- oder Standlieder sind. Auch wo sie den Eintritt des Chors oder einzelner Personen nicht begleiten, haben sie ihre besonderen Beziehungen zu Hauptmomenten der Handlung, wie in der folgenden Darstellung zu ersehen sein wird.

Ag. I. Die grossartige Parodos durch eine sehr hervorragende Folge anapästischer Systeme eingeleitet.

Ag. II. Die Siegesbotschaft ist gekommen: die überwältigenden Gefühle des Chors finden ihren Ausdruck durch einen rhythmisch wie dem Sinne nach besonders hervorragenden Chorgesang, der durch Anapästen eingeleitet wird.

In den folgenden Chorgesängen tritt die erhabene religiöse Stimmung immer mehr zurück, daher fehlen ihnen die einleitenden

Anapästen, die gleichsam die männliche Festigkeit des Kriegers athmen. Die Katastrophe bereitet sich vor.

In den Choephoren kommen keine Anapästen von dieser Art vor.

Eum. III. Der Chor schlingt seinen Reigen und stimmt den gewaltigen Fesselgesang an. Zu jener Bewegung stehen allerdings die Anapästen in nächster Beziehung, und es wird durch sie direct dazu aufgefordert; doch ist auch dieser Chorgesang, wie die beiden im Agamemnon, musikalisch und rhythmisch der Kern des Dramas, wie denn auch sein Inhalt der hervorragendste ist.

Suppl. I. Die grosse und feierliche Parodos eingeleitet wie im Agamemnon.

Suppl. V. Das zweite Standlied wird eingeleitet durch Anapästen, weil es als Dankgebet die Haupthandlung des Stückes abschliesst.

Sept. VII. Anapästen vor einem feierlichen Threnos, der durchaus noch den rein chorischen Charakter bewahrt, während zwei Wechselgesänge folgen.

Pers. I. Die feierliche Parodos. Pers. III. Das erste rein chorische Klagelied. Pers. IV. Das feierliche Gebet, durch welches Darius aus der Unterwelt emporgerufen wird, durch Anapästen eingeleitet.

II. Anapästische Systeme wechseln ferner mit echten Strophen in Gesängen von chorischem Charakter und im $^3/_8$-Takte — sie können also auch hier nicht neben Dochmien und Päonen vorkommen.

Wie bei der vorigen Anwendung, so ist auch hier der doppelte Zweck leicht zu erkennen: die Anapästen nämlich stehen entweder zum Ein- oder Ausmarsche des Chors in Beziehung, wie Prom. I, wo sie vorzüglich die Bewillkommnung des einziehenden Chores enthalten und Ag. VII, wo sie das Abtreten desselben vorbereiten; oder auch sie heben die feierliche Klage und das Gebet noch mehr hervor, Cho. III und Eum. VI. Es ist aber diese Anwendung besonders lehrreich. Denn wenn schon die Ausdehnung der Anapästen vor den Eintrittsliedern im Agamemnon und den Schutzflehenden verhindert, daran zu denken, dass nach ihren Takten einzig der Ein- und Abmarsch geschah, so dass wir wohl auf verschiedene gleichzeitige Evolutionen und Schwenkungen ge-

führt werden, so konnte noch weniger nach den zwischen ordentlichen Strophen zerstreuten Systemen ein Marsch stattfinden. Wir haben hier also bereits die Erscheinung, dass ein bestimmter Rhythmus nach und nach seine genaue Beziehung auf die geordnete körperliche Bewegung verliert, dagegen aber seinen musikalischen Charakter streng festhält. Denn jene alten Anapästen der in den Krieg ziehenden Krieger, zu Muth und Ausdauer auffordernd, mussten einer straffen und energischen Musik als Unterlage dienen, deren Charakter einerseits in dem Treibenden und Drängenden gesucht werden muss, andererseits aber den feierlich religiösen Geist lange Zeit beibehielt, wie denn in jenen Kriegsliedern nicht nur die Liebe und der Gehorsam zum Vaterlande und Staate, dem Träger aller als heilig geltenden Satzungen, hervortrat, sondern auch direct auf die heimischen Götter und ihren Schutz hingewiesen wurde.

III. Noch ist über diejenigen anapästischen Partien zu sprechen, welche nicht in Verbindung mit Gedichten aus chorischen Strophen stehen. Auch hier treten genau die eben erörterten Momente wieder hervor. So wird die Partie Ag. 1331 sq. vom Chore gesungen in dem verhängnissvollen Momente, wo Kasandra, nachdem sie unverhüllt das schreckliche Geheimniss offenbart, abgetreten ist und den Chor in tief religiöser Stimmung zurücklässt, während gleichzeitig die schaurige Katastrophe sich vorbereitet. Ganz ähnlich ist die Situation bei den Anapästen Cho. 885 sq. In der Partie Suppl. 966 sq. vereinen sich beide Momente: feierliche Segenswünsche und Vorbereitung zum geordneten Abmarsche.

Dagegen tritt die Beziehung auf den Ein- und Abmarsch des Chores fast ganz in den Vordergrund Cho. 1065 sq., wo aber dennoch die religiöse Reflexion deutlich sich abhebt. Ebenso bildet ein anapästischer Wechselgesang zwischen Prometheus, Hermes und dem Chor den Schluss der Tragödie, Prom. 1040 sq., bildet aber hier mehr die Vorbereitung zur Katastrophe, die ganz am Schlusse des Dramas liegt. Vgl. den Schluss der Sieben gegen Theben. Dann ist noch der Fall besonders zu merken, wo bewillkommnende Anapästen des Chors unmittelbar auf einen Chorgesang folgen, Ag. 783 (hinter dem zweiten Standliede).

IV. Endlich bildet ein einzelnes anapästisches System den Anfang der Monodie Prom. IV, mit welchem die Io auf die Bühne

tritt. Und hier zuerst folgt ein Gesang von nicht chorischer Form, zwar im $^3/_8$-Takte beginnend, aber bald in Dochmien übergehend. Es ist diese Partie die erste Spur der monodischen Spondeen, die hier aber noch mehr als Anapästen erscheinen und die Beziehung auf den Marsch noch nicht eingebüsst haben.

2. Fassen wir nun zusammen, so ist leicht zu erkennen, dass die Anapästen in den Aeschyleïschen Dramen überall mehr eine vermittelnde Rolle haben. Sie führen den Chor wie einzelne Personen auf die Bühne und geleiten sie von derselben; sie bereiten die Katastrophen der Handlung vor oder enthalten Reflexionen über dieselbe, beides Fälle, wo ein geordneter Chorgesang, in dem die Melodie die Worte beherrscht, zu ruhevoll und gleichsam starr wäre. Dieselben Beziehungen aber, welche die Anapästen für die Oekonomie des Dramas im Ganzen haben, zeigen sie insbesondere zu dem Kerne desselben, den lyrischen Abschnitten. Sie bilden hier die Vorbereitungen, die Uebergänge zu den mehr declamatorischen Metren, die halb-musikalischen Schlüsse, ohne welche oft das Ganze theils allzu lyrisch erscheinen würde, wo nämlich ein reiner Chorgesang den Schluss bildete, theils auch das musikalische Element zu sehr zurückträte dort, wo reine Trimeter schlössen. Daher bildet, wenn keine Anapästen das Drama abschliessen, entweder ein Wechselgesang den Schluss (Suppl. und Eum.), in welchem Lyrik und dramatische Handlung geschickt mit einander combinirt sind, oder auch, im Agamemnon, trochäische Tetrameter, die, wie wir wissen, der Lyrik viel näher stehen, als die jambischen Trimeter.

Es wird nun genügen, auf die besonderen Zwecke der Anapästen hingewiesen zu haben, und wir können an die Betrachtung des eigentlichen lyrischen Kernes der Aeschyleïschen Dramen gehen, ohne jene vermittelnden Partien, zu denen übrigens auch die jambischen Trimeter gehören, wo sie in stichomythischen Gruppen geordnet sind, noch näher ins Auge zu fassen.

§ 43. Die Composition des Agamemnon.

1. Wir haben öfter schon bemerkt, dass keine der Aeschyleïschen Compositionen nach einer bestimmten Schablone gearbeitet sei, dass vielmehr alle seine Schöpfungen Belege einer schönen und tadellosen Gesetzlichkeit mitten in der grössten Freiheit der Bewegung seien. Wie sollte man es auch anders erwarten? Wenn dem aber so ist, so ist es unmöglich, eine Kunde der herrschenden Principien aus allgemeinen Regeln zu gewinnen; vielmehr gilt es, Gesetze und Regeln aus den vorliegenden concreten Schöpfungen zu abstrahiren. Ich wähle nun den Agamemnon, um an dessen Composition die grossartige Entwickelung der Aeschyleïschen Kunst vor die Augen zu führen. Unschwer erkennt man an diesem herrlichen Werke, welche Erscheinungen ihm eigenthümlich seien und welche dagegen mit den allgemeinen Gesetzen der Kunst in nächster Beziehung stehen. Durch die Vergleichung der übrigen sechs Dramen ist dann zur unzweifelhaftesten Evidenz über beide Seiten der Composition zu gelangen. Weshalb ich aber die Darstellung der Verhältnisse in den übrigen Dramen für das letzte Buch der Compositionslehre aufsparen musste, wird der aufmerksame Leser später schon begreifen.

2. Denken wir uns, um die Construction des musikalischen Theiles zu begreifen, zuerst also alle in Trimetern geschriebenen Partien des Dialogs hinweg und setzen dafür Sterne als Zeichen für Intervalle und (wohl motivirte) Unterbrechungen, so erhalten wir folgende Theile der rhythmisch-musikalischen Composition:

* * * * * * * *

I. Die **Parodos.**

A. Anapästen des Chors, vorbereitend.
B. Chorgesang in Dactylen, durch eine Epode deutlich geschlossen.
C. Hauptgesang in choreïschem Masse.

* * * * * * * *

II. Das **erste Standlied.**

A. Kurze Einleitung durch Anapästen.

B. Das eigentliche Standlied, in choreïschem Masse.

* * * * * * * *

III. Das **zweite Standlied,** von Choreen zu den lebhafteren Logaöden übergehend und durch Jonici variirt.

B. Anapästen des Chors als Bewillkommnung des Agamemnon.

* * * * * * * *

IV. Das **dritte Standlied,** choreïsch, zu Dactylen übergehend.

* * * * * * * *

V. Grosser **erster Wechselgesang,** anfänglich ungeordnet, dann zur schönsten Periodologie fortschreitend, aber grösstentheils dochmisch.

* * * * * * * *

VI. Zwei kleine dochmische Strophen des Chors, unterbrochen von einem Epeisodion der Klytämnestra.

* * * * * * * *

VII. Wechselgesang zwischen dem Chor und der Klytämnestra, der Hauptsache nach choreïsch, mit anapästischen Systemen zwischen den Strophen, als **Exodos.**

* * * * * * * *

B. Die Schlusspartie aus trochäischen Tetrametern.

3. Betrachten wir zunächst das Verhältniss der lyrischen Partien je nach ihrem allgemeinen rhythmischen Charakter zu der Oekonomie des Dramas.

I. A. Unter singender Recitation der Anapästen tritt der Chor auf die Bühne und ebenso bewillkommnet er mit denselben die eben auftretende Klytämnestra. Musikalisch ist so eine Vermittelung mit den vorhergehenden mehr declamatorischen Trimetern gewonnen.

B. Str. und Gstr. α' nebst der Epodos haben, wie namentlich die letztere zeigt, die Geltung eines selbständigen Gesanges. Die feierlichen Dactylen sind in vorzüglichem Grade geeignet, die Grösse der vorhergegangenen Ereignisse und die feste religiöse Haltung des Chors würdig darzustellen.

C. Es mischen sich bittere Betrachtungen über die Vergangenheit ein; Momente von tiefer moralischer Bedeutung, die vielleicht noch ihre Wirkung in die ferne Zukunft erstrecken, kommen zur Sprache. Daher schwindet die ruhige Zuversicht und mit ihr das gerade Taktmass. Das Hauptgewicht liegt auf Str. und Gstr. δ', ε', ς', wo der Opfertod der Iphigenia erzählt wird, ein Ereigniss, aus dem noch die inhaltschwersten Folgen sich entwickeln können und wirklich entwickeln, so dass in ihm der Keim für die ganze Handlung unseres Dramas bereits vorhanden ist.

II. Das erste Stasimon mit seinen grossartigen Strophen, und wie es feierlich eingeleitet ist durch drei anapästische Systeme und abgeschlossen durch eine Epodos, erscheint rhythmisch als der Hauptgesang des Dramas nach dem Eingangsliede. Und eben so hervorragend ist sein Inhalt. Die sichere Botschaft von dem Untergange Trojas ist gekommen, und an dieses gewaltige Ereigniss knüpft der Chor seine tief moralischen Betrachtungen, wie aus dem Frevel das Verderben entstehe u. s. w. Wiederum liegt der Hauptnachdruck auf dem ersten Strophenpaare, wie man bei der oberflächlichsten Vergleichung des Inhaltes finden wird.

III. Ein Bote des Agamemnon hat nun die directe Kunde des grossen Sieges überbracht. Tiefer noch versenkt sich der Chor in die grossen Ereignisse, aber der erste überwältigende Moment ist vorüber. Daher treten jene zum Theil grossartigen Perioden des ersten Standliedes und jene „wuchtigen“ Dehnungen, wie sie besonders in der Hauptstrophe desselben sich bemerkbar machen, nicht wieder auf, und so fehlt auch der anapästische Eingang. Die innere Erregung aber und die Spannung auf den zu erwartenden freudigen Einzug des Herrschers offenbaren sich durch das lebhaftere logaödische Mass, welches bald hervortritt, durch jonische Gruppen noch erregter wird und erst gegen den Schluss wieder den gemesseneren Choreen Platz macht, um gegen die folgenden Anapästen, mit denen Agamemnon bewillkommnet wird, nicht krass abzufallen.

IV. Der sieggekrönte Herrscher ist in sein Vaterland eingezogen; aber üble Vorbedeutungen verkünden das Verderben, welches im Hintergrunde lauert. Die Katastrophe naht. Daher die verhältnissmässige Kürze des dritten Standliedes, welches weniger ein selbständiger Haupttheil, als eine Art Einleitung ist. Das Lied durfte nicht in den flüchtigeren Logaöden componirt sein, da diese keine wahre Innerlichkeit des Gefühles ausdrücken; herrlich aber wird dennoch die innere Erregtheit durch jene „rasche“ Hexapodie in der ersten Strophe ausgedrückt, während der Chor in der letzten Strophe zu jener feierlich-religiösen Stimmung zurückgekehrt, welche im ersten Theil des Eingangliedes herrscht, weshalb hier wieder dactylische Reihen hervorbrechen.

V. Während im Hintergrunde der erste Act der grossen Katastrophe sich vollzieht, ertönt jener tumultuarische Wechselgesang, dessen Composition bereits in der Eurhythmie, S. 143 sq. geschildert ist; und er ist zugleich die Einleitung zum zweiten und letzten Akt der Katastrophe. Wie wunderbar nun: der ganze Gesang besteht in einem wahrhaften rhythmischen Tumulte; es ist ein fortwährendes Auf- und Abwogen zwischen Dochmien und Choreen; aber auch die letzteren sind von der unruhigsten Natur, es sind meist Tripodien und Pentapodien, die in dieser Taktart so ungewöhnlich sind, dazu mit den stärksten Contrasten durch Synkopen und Auflösungen, und dennoch, ja dennoch bricht schliesslich die herrlichste Wohlordnung durch, in einer grossartigen palinodisch-mesodischen Periode. Aber welche Wohlordnung! Diese Takte sind keine sanft erklingenden, Herz und Gemüth befriedigenden Harmonien: ihre Töne sind wie Messerstiche ins Fleisch hinein — nur erfolgen die schmerzhaften Stösse in grösster Regelmässigkeit und Ordnung, eine schneidende Ironie des Schmerzes. Die ganze Periode nämlich besteht aus Dochmien, ausserdem in den am stärksten contrastirenden Formen; und mit hinein drängen sich jene kühlen Trimeter als greller Contrast. So hat der Dichter es verstanden, das Schreckliche der Katastrophe vollkommen zu bewahren und doch die augenblickliche Situation auf der Bühne und ihre musikalische Composition auf das Schönste zum Ziele zu führen. Ich wüsste kein Beispiel einer so vollendeten Kunst schon in der einzelnen Partie!

VI. Auch der letzte und fast schrecklichste Akt der Kata-

strophe ist vorüber und sie, die Mörderin ihres Gatten und der edlen Königstochter, weit entfernt, die That zu bereuen, rühmt sich noch der Vergeltung, welche sie geübt. Der Abscheu des Chors findet seinen Ausdruck durch ein kurzes dochmisches Strophenpaar, das von Trimetern unterbrochen ist. Das Gedicht ist nur ein Nachklang des grossen vorhergegangenen Wechselgesanges.

VII. Ein Wechselgesang dient dazu, den heftigen Streit der Parteien wenigstens äusserlich auszugleichen. Er beginnt mit den erregten Logaöden und schliesst beruhigender ab mit Choreen in Str. γ, die durch ihre Ausdehnung zu Hexapodien und durch gegen den Schluss stark hervorbrechende Synkopen den tief inneren Schmerz vortrefflich malen, zugleich aber den ersten und heftigen Tumult der Gefühle beschwichtigen. Mit diesen Strophen wechseln anapästische Systeme, um zugleich auf den Schluss des Ganzen vorzubereiten. — Endlich wird durch trochäische Tetrameter, die das ganze Drama abschliessen, zugleich eine Vermittelung des stark lyrischen Elementes und der mehr declamatorischen Partien erreicht. Freilich, diese kriegerischen Verse — noch ganz in der Art jener des Archilochus — lassen in ihrem straffen, marschartigen Gange auch vermuthen, dass wir noch nicht am Ende aller Ereignisse sind; denn der Agamemnon ist ja nur das erste Stück der Trilogie!

4. Wie nun in Obigem bereits gezeigt, dass im grossen Ganzen die Rhythmen der lyrischen Theile mit der Entwickelung des Dramas Hand in Hand gehen und folglich die äussere Form auch durchgängig dem Inhalte entspreche, so muss auch ohne Rücksicht auf den Stoff des Dramas, ja selbst auf den Inhalt der einzelnen Partien, in den rhythmischen Configurationen an und für sich eine zweckentsprechende Entwickelung und Wohlordnung sich erkennen lassen. Mit anderen Worten, der „lyrische Agamemnon" muss eine rhythmisch-musikalische Composition bilden, die auch ohne Worte, also etwa durch blosse Instrumente vorgetragen, die schönste und befriedigendste Gliederung zeigt, vom höchsten Effecte ist und durchaus als eine strenge Einheit nachweisbar ist. Und allerdings vermögen wir dieses ohne Schwierigkeit aus den blossen metrischen und rhythmischen Schemen zu erkennen, freilich nur, wenn wir fortwährend das Ethos der Taktarten, der Reihen, Verse und Perioden von bestimmter Bildung im Auge behalten, wozu die

vorhergehenden Abschnitte der Compositionslehre, so wie der Leitfaden und die Eurhythmie bereits die nöthigen Erklärungen gegeben haben. Zweifellos wird aber dennoch erst Alles dann, wenn man den Inhalt des Textes vergleicht, was wenigstens im allgemeinsten Umrisse oben bereits geschehen ist. Halten wir nun fest, dass der Eingang der musikalischen Composition dem Eingange im Texte des Dramas, der Hauptheil in jener dem Haupttheile in diesem genau entspricht, dass ebenso der Ausdruck „Katastrophe“ u. s. w. für beide Seiten der Dichtung gleichzeitig gilt, so erscheint uns die rhythmisch-musikalische Composition des Agamemnon den Hauptzügen nach wie folgt:

I. **Eingang** oder **Ouvertüre:**
feierliche Dactylen, durch Anapäste eingeleitet (Gesang I, A—B).

II. **Haupttheil:** Choreen.
1) Choreen mit vielen Synkopen, die tief innere Affection malend (Gesang I, C. II).
2) Uebergang in lebhaftere Masse (Logaöden und Jonici), um zur Katastrophe vorzubereiten (Gesang III).
3) Rückkehr in die Weise des Einganges vermöge dactylischer Reihen (Gesang IV).

III. Die **Katastrophe:** wüste tumultuarische Dochmien, durch ungerade gegliederte Choreen noch wirrer gemacht, sich zu einer äusseren Wohlordnung durchringend:
1) Die eigentliche Katastrophe (Gesang V).
2) Nachhall hierzu aus kleinen dochmischen Perioden, um zu dem ruhigeren Schlusse überzuleiten (Gesang VI).

IV. Der **Abschluss** oder das **Finale,** in welchem durch die unruhigeren tripodischen Choreen und durch Logaöden mit den wilden Dochmien der Katastrophe vermittelt, dann aber zu choreïschen Hexapodien mit Synkopen, wie sie im Haupttheile herrschen, übergegangen wird, so dass die musikalischen Hauptreihen am Schlusse nach den starken

vorhergegangenen Contrasten um so schöner hervortreten (Gesang VII).

Für denjenigen, der einen Begriff von dem Ethos der verschiedenen Weisen hat, ist es überflüssig, noch ein Wort über den schönen Zusammenhang der angeführten Theile zu verlieren. Da ist nichts unvermittelt; und wenn die Dochmien der dritten Partie unmittelbar auf eine feierliche dactylische Partie folgen (Gesang IV, β), so ist dieses Hereinbrechen der Katastrophe so zweckentsprechend wie nur denkbar, während andererseits ihre ganz regelrechte Auflösung und ihr allmäliger Uebergang in die Weisen des Haupttheiles, welche den Schluss des Ganzen bilden, durchaus auch nur zu erwarten war. Aber wir müssen nun in die speciellere Organisation der ganzen Composition einzudringen versuchen, wobei wir den Weg verfolgen, das Auffälligste, leicht Erkennbare und glücklicher Weise zugleich Wichtigste zuerst zu beleuchten, um daran dann allmälig die Betrachtung der Nebenpartien zu knüpfen, durch welche erst das vorher festgestellte Fachwerk seine volle Ausfüllung erhält.

5. Wir erkannten oben unter Nr. 3, dass Ag. I, δ, ε, ϛ, dann Ag. II, α die dem Inhalte nach wichtigsten Strophenpaare des ganzen Dramas seien; hierzu müssen wir aber noch Ag. VII, γ fügen, das Strophenpaar, womit die ganze Composition abgeschlossen wird, und in welchem noch einmal dieselben Tendenzen hervortreten, welche in jenen Hauptstrophen des ersten und zweiten Chorgesanges herrschen, während die ersten beiden Strophenpaare der Epodos mehr speciell-persönliche, augenblickliche Stimmungen enthalten und gegen die Klytämnestra gerichtet sind. Jenes schliessende Strophenpaar aber sieht fast ganz von der augenblicklichen Situation ab, fasst die Zukunft ins Auge und spricht deutlich aus, dass aus derselben sittlichen Nothwendigkeit, welche die Ereignisse der Vergangenheit erzeugte, auch die ferneren Geschicke sich entwickeln müssen. Somit bildet dieses Strophenpaar die unentbehrliche Ergänzung zu jenen anderen und hängt dem Inhalte nach auf das Engste mit ihnen zusammen, trotz der grossen dazwischen liegenden Partien der Composition.

Nun ist es schlagend, wie gerade diese fünf Hauptstrophenpaare des Dramas, obgleich sie zum Theil weit von einander getrennt sind, metrisch die augenscheinlichste Uebereinstimmung zeigen,

während sie zugleich von allen übrigen Strophen des ganzen Dramas auf das Auffälligste abstechen. Wir betrachten hier die Hauptperioden derselben, während ihre Nebentheile, die immer zu einem ganz bestimmten und leicht erkennbaren Zwecke vorhanden sind, später erledigt werden sollen.

Ag. I, δ ist die erste Periode, wie schon ihr Umfang zeigt, der Hauptheil. Sie besteht aus vier Hexapodien, die zugleich absetzend und fallend sind, und deren Grundform

⏑ ⁝ — ⏑ | └─ | — ⏑ | — ⏑ | └─ | — ∧ ||

ist. Der vierte Vers enthält eine leichte Variation, indem auch der erste Takt Synkope hat; der fünfte dagegen hat nur die Synkopen der beiden ersten Verse, wird aber durch eine hinzugefügte Kürze am Ende hypermetrisch und folglich hinkend, ein Bau, über dessen Bedeutung an dieser Stelle Eurh., S. 154 sq. gesprochen ist. So finden die beiden Nebenformen,

⏑ ⁝ └─ | └─ | — ⏑ | — ⏑ | └─ | — ∧ || und
⏑ ⁝ — ⏑ | └─ | — ⏑ | — ⏑ | └─ | — ⏑ ||

ihre Einheit in der obigen Grundform, während aus einer der Nebenformen die übrigen Formen schwerer abzuleiten wären, indem stärkere (zweifache) Abweichungen hervorträten. Ferner enthält die Periode einen Vers aus zwei gekuppelten Tetrapodien, Sätze, die an und für sich schon hinter jenen Hexapodien zurücktreten, nun ausserdem numerisch unterliegen und sich daher als Nebenreihen verrathen.

Wir haben uns nicht darin geirrt, dass jene Hexapodie

⏑ ⁝ — ⏑ | └─ | — ⏑ | — ⏑ | └─ | — ∧ ||

die Grundform in Str. δ sei, denn sogleich tritt sie wieder mit entschiedenem Uebergewichte in Str. ε auf. Sie setzt nicht nur fast die ganze erste Periode zusammen, sondern sie bildet in derselben auch ein Proodikon, von welchem wir § 36, 10 nachgewiesen haben, dass es vorzüglich und am gewöhnlichsten dazu dient, das Hauptthema der Musik, oft in besonders scharf ausgeprägter Form, hervorzuheben. Dieselbe Hexapodie tritt nun wieder am Anfange der zweiten Periode auf, wird nur leise variirt in dem correspondirenden Hintergliede, zu

⏑ ⁝ — ⏑ | └─ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | └─ | — ∧ ||,

und umschliesst so die drei mittleren Verse der Periode, welche nur als markirende Contraste erscheinen, und von denen der mittelste, seiner Natur als Mesodikon zu Liebe, die stärkste Gliederung zeigt, und somit, als springende Hexapodie,

— ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖,

das eine Moment der Stammform besonders scharf ausprägt.

Str. ϛ, in Per. I mit jener springenden Hexapodie beginnend, schliesst in ihr mit der Stammform; während die beiden correspondirenden Sätze von Per. III sich noch näher anschliessen — wie am Ausgang des Gesanges zu erwarten war —, indem im ersten Satz nur die Synkope des vorletzten Taktes versäumt ist.

Ag. II, α herrscht ebenfalls die absetzende und zugleich fallende Hexapodie, aber in nahe liegenden Nebenformen, meist mit mehr Synkopen, durch welche das mächtige Ereigniss des Falles von Troja besonders hervorgehoben werden soll.

Endlich Ag. VII klingt schon in der ersten Strophe unser Thema einmal an, um dann Str. γ zur Herrschaft zu gelangen und selbst in dem refrainartigen Schluss des anapästischen Systemes η noch wieder hervorzubrechen.

Die Choreen nun bilden die grosse Hauptmasse, den eigentlichen Körper des Agamemnon. Vergleichen wir aber die sonst vorkommenden Sätze, so finden wir, dass sie überwiegend sehr wenig significante Formen haben. Unter den übrigen Hexapodien nämlich waltet der gewöhnliche Trimeter, die allerschwächste Form, welche denkbar ist, geradezu vor und die significanteren Hexapodien treten nirgends als herrschendes Mass grösserer Partien auf — mit Ausnahme von einer Form freilich, die eine ziemlich bedeutende N e b e n r o l l e spielt, und über welche wir später zur Sprache kommen werden. Dann aber sind die Tetrapodien, meist zu zweisätzigen Versen gekuppelt, besonders häufig, aber wiederum vorherrschend in der allerschwächsten Form, der repetirten (pochenden). Noch weniger haben die wenigen Tripodien und Pentapodien zu bedeuten, und auch die schon häufiger vorkommenden logaödischen Tetrapodien lassen nirgends eine Grundform erkennen, und es zeigt sich unschwer — wie schon oben bereits ziemlich aus dem Inhalte belegt — dass sie nur locale Bedeutung haben.

Fassen wir nun aber zusammen, so ist vollkommen evident,

dass die Hexapodie ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||, in Noten

♪ : ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ 𝄾 ||

das eigentliche **musikalische Thema** des Agamemnon sei. Wir werden erkennen, dass nur von dieser Annahme aus, *die schon aus Obigem als eine durchaus richtige sicher erkannt werden kann*, die Gliederung der Composition zu erkennen ist und alle einzelnen Erscheinungen, sobald jene Thatsache feststeht, ihre befriedigende Erklärung finden.

6. Wir wissen bereits, dass die *Choriamben* das Metrum der stärksten gemüthlichen Aufregung und geistigen Spannung sind, ohne jenes unsichere Schwanken zu bezeichnen, welches in Päonen, noch mehr in Dochmien zum Ausdrucke kommt. Folglich eignen sie sich ganz vorzüglich dazu, einen Contrast zu bilden zu Reihen, welche wie die absetzenden und zugleich fallenden choreïschen Hexapodien, die tiefe Innerlichkeit eines von Trauer und bangen Ahnungen erfüllten Gemüthes bezeichnen. Grell müssen jene synkopirten Hexapodien hervortreten, wo ihnen Choriamben folgen, und dies geschieht in vollkommener Uebereinstimmung mit dem Sinne des Textes Ag. I, δ. Von höchster Bedeutung ist nun, dass dieser **Contrast**, — denn das möge der Terminus für die besprochene Erscheinung sein — gerade in der ersten Strophe, welche das Thema enthält, auftritt, so dass schon hier das Thema uns klar ins Bewusstsein tritt. Niemand, der irgend Gefühl und Urtheil hat, wird dies nicht merken, namentlich wo er bei der Recitation zur Gegenstrophe δ übergeht. Genauer gesagt, sind aber diese Choriamben der **Contrast des Hauptthemas** des Agamemnon; wir lernen deren noch mehrere zu den Nebenthemen kennen. — Die kleinen logaödischen Tripodien Per. II aber dienen als *Ueberleitung und Vermittelung* des Contrastes mit dem Thema, wie schon S. 399 angegeben ist, während in der Eurhythmie, S. 155 sq. besonders der enge Zusammenhang mit dem Inhalte hervorgehoben ist.

7. Ein musikalisches Thema, in einer grossen Hauptpartie ununterbrochen wiederholt oder variirt, vielleicht auch zum Theil durch einen scharfen Contrast noch mehr hervorgehoben, würde, namentlich wo es so significant und effectvoll ist, wie das Haupt-

thema des Agamemnon, bei dem Hörer höchstens eine nervöse Aufregung hervorrufen können; keineswegs aber könnte eine so scharfe, gleichsam stechende (pikante) Musik einen angenehmen Eindruck machen und von wahrhaft künstlerischer Wirkung sein. Je schärfer ausgeprägt deshalb das Thema ist, und je grösser sein Bereich ist, d. h. die Partie des Dramas, worin es herrscht, desto mehr bedarf es jener sanfteren **Unterlage** oder **Basis** gleichsam (mir fällt kein passenderer Ausdruck ein), die, aus ruhigeren, milderen, weniger scharf ausgeprägten Sätzen bestehend, sowohl dem Sänger und dem Hörer Ruhepunkte bietet, in denen ihre geistige und physische Spannkraft sich erholen darf, als auch die Musik in ebnerem Flusse fortgeführt wird, so dass ihre hervorragenden Partien um so mehr ans Licht treten.

Die Unterlage des Hauptthemas des Agamemnon bilden nun choreïsche Tetrapodien von verschiedener Form, die in den beiden Hauptperioden Ag. I, δ, Per. I und II, α, Per. I zu zweisätzigen Versen gekuppelt sind, in den kleineren Perioden aber einzeln auftreten. Diese Tetrapodien herrschen ferner von dem zweiten Strophenpaare an im ganzen ersten Standliede, sind hier aber durch Hexapodien, welche mit dem Hauptthema vermitteln sollen, übrigens aber, wie oben bemerkt, einen sehr ruhigen Charakter haben, besser abgehoben.

8. Aber betrachten wir einmal die Partien genauer, in denen das Hauptthema herrscht! In ihnen tritt noch ein ausserordentlich bemerkenswerther Satz auf, nämlich die choreïsche Pentapodie, deren auffälliges Auftreten gerade in den ersten beiden Dramen der Oresteia bereits S. 271 notirt wurde. Und wo diese Pentapodie in derselben Strophe mit dem Hauptthema zusammentrifft, folglich ihre nahe Beziehung mit demselben offenbart, da tritt sie nicht ein einzelnes Mal, etwa als Mittelspiel auf, sondern immer zweimal, und zwar in Formen, die nahe mit jener Hexapodie zusammenfallen. Wir finden

⏑ ⋮ – ⏑ | ⊾ | – ⏑ | ⊾ | – ∧ ‖
⏑ ⋮ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊾ | – ∧ ‖) Ag. I, ϛ, Per. II.

⏑ ⋮ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊾ | – ∧ ‖
⏑ ⋮ – ⏑ | ⊾ | – ⏑ | ⊾ | – ∧ ‖) II, α, Per. I.

⏑ ⋮ ⊾ | ⊾ | – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⋮ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖) ib. β, Per. II.

In der letzteren Periode folgt als Nachspiel eine Hexapodie von der Grundform des Hauptthemas, so dass auch hier auf den ersten Blick die nahe Beziehung zu erkennen ist und jenes Epodikon deutlich als vorläufig letzter Nachhall des Hauptthemas erscheint.

Bedenken wir, wie unbefriedigend an sich eine Pentapodie ist, namentlich eine choreïsche, worüber oft gesprochen wurde, so ergibt sich sogleich, dass diese Sätze dazu bestimmt sind, das Hauptthema in unvollkommener, auf eine Auflösung hindrängender Weise wiederzugeben. In gewissem Sinne also bilden sie einen Contrast, oder vielmehr, sie sind das **Gegenthema** der Composition, durch welches es nicht (wie durch jene Choriamben) scharf pointirt werden soll, sondern vielmehr nur deutlicher die volle Befriedigung, der tadellose Tonfall, welcher in ihm herrscht, zu Tage treten soll. Ein ganz ähnliches Verhältniss des Gegenthemas lernten wir schon § 38, 2 im zweiten Strophenpaare von O. C. III kennen. Wir bitten, die dort stehenden Auseinandersetzungen sorgfältig zu vergleichen.

9. Schon oben, unter Nr. 4, haben wir den Haupttheil unserer Composition in drei Abtheilungen zerlegt, deren erste, umfassend die beiden selbständigen Gesänge I, C und II, von dem Hauptthema beherrscht wird. Aber auch diese Abtheilung ist noch in drei Theile zu zerfällen, die wir mit α, β, γ bezeichnen wollen.

Der zweite dieser Theile, der das Hauptthema in der grossartigsten Weise entfaltet und durchführt und die Strophen I, δ, ε, ς; II, α enthält, ist bereits besprochen worden. Er ist der Kern der ganzen Composition.

Der erste Theil, α, enthält die Strophenpaare I, β und γ und bildet die Einleitung zu diesem Kerne und die Vermittelung der Ouvertüre mit ihm. Fassen wir zuerst diesen letzteren Punkt ins Auge. Schon in der Eurhythmie ist auf den ganz allmäligen Uebergang von der Hauptperiode der Ouvertüre (I, α, Per. I) zu den folgenden Weisen aufmerksam gemacht worden. Um aber das Verhältniss vollkommen würdigen zu können, müssen wir noch zuvörderst die Composition der Ouvertüre an und für sich, ohne Rücksicht auf die darauf folgenden Theile des Dramas, besprechen.

10. Man wird, sobald man die oben bereits gegebenen Kriterien zur Auffindung des Hauptthemas im Agamemnon fest hält,

bei Anwendung derselben sehr leicht auch das Thema der Ouvertüre herausfinden. Es tritt sogleich in vollster Vollendung in der ersten, grossen Periode derselben auf, die sich unmittelbar als Stamm der ganzen Abtheilung verräth. Es ist die gekuppelte dactylische Tetrapodie, mit welcher aus dem Grunde sogleich begonnen werden konnte, weil die vorhergegangenen Anapästen eine nicht unbedeutende Verwandtschaft dazu zeigen, einerseits, weil auch sie gerades Taktmass (den $^4/_8$-Takt, nur mit lebhafteren Icten, wie sie für den Eingang der ganzen Composition sich vorzüglich gut eignen) haben, und dann — ein Moment von grosser Bedeutung — weil sie durchaus als Tetrapodien sich zeigen. — Nun ist aber die dactylische Tetrapodie, wenn sie, wie hier, der ruhigen, nicht concitirten Taktart angehört, ein sehr hervorragender Satz, denn eigentlich ist die Tripodie der Stammsatz der Dactylen; und wenn nun obendrein diese Tetrapodie zu zweisätzigen Versen gekuppelt wird, so gehört eine nicht unbedeutende Spannkraft dazu, diese schon für das Auge langen Verse, die aber durch das langsame feierliche Tempo viel ausgedehnter werden, ja gewiss eine Dauer beanspruchen, welche einem aus vier choreïschen oder logaödischen Tetrapodien gekuppelten Verse gleichkommt, angemessen vorzutragen. Demnach ist auch dieses Thema, gleich dem des Haupttheiles, ein besonders hervorragendes, eine starke „Spannung“ gleichsam tragendes, und bedarf wie jenes einer ruhigeren Unterlage. Fanden wir nun bei dem Thema des Haupttheiles, dass diese Unterlage aus gekuppelten choreïschen Tetrapodien bestand, welche, wie die gleich gebildeten logaödischen Verse, das ganz gewöhnliche und herkömmliche Mass für Weisen im $^3/_8$-Takte sind, so finden wir auch hier die völlig analoge Erscheinung, dass die gekuppelte dactylische Tripodie, schon im Epos, dann den Elegien sich als Stamm der dactylischen Weisen verrathend und den vollständig befriedigenden Abschluss in sich enthaltend, hier die musikalische Unterlage bildet. Sie tritt sogleich als mittlere Partie der zweiten Periode auf, und dann wieder, doppelt gesetzt, in der voller entwickelten Schlussperiode, in der die allzu starke Spannung endlich nachlassen musste. Wunderbar nun ist es, oder vielmehr eine Thatsache von grosser Wichtigkeit und vieler Beweiskraft, dass die gekuppelte choreïsche Tetrapodie genau in demselben Verhältniss zum Hauptthema erscheint; auch sie tritt das erste Mal (I, δ, Per. I)

als einzelner Vers auf und in der mächtigen letzten Periode, in der das Hauptthema herrscht, als zwei Verse, und beide Male bildet sie genau wie hier die mittlere Partie der Perioden. Als Unterlage der Ouvertüre also muss die gekuppelte dactylische Tripodie aufgefasst werden.

Aber auch so ist noch nicht die genaue Analogie mit derjenigen Partie, worin das Hauptthema herrscht, erschöpft. In der Ouvertüre wie dort bildet die Pentapodie (hier natürlich die dactylische) das Gegenthema; und wie dort einzelne choreïsche und logaödische Tetrapodien und Tripodien der Unterlage eine grössere Ausdehnung und Mannigfaltigkeit geben, so hier die gleichnamigen dactylischen Sätze. Und nun im Einzelnen! Der ersten Periode des Hauptthemas (Ag. I, δ, Per. I) folgten zwei Perioden ohne den thematischen Satz, von denen die zweite durch einen starken Contrast das Thema hervorheben soll, die erste aber die nothwendige Vermittelung bildet. Dann tritt das Thema in den folgenden zwei Strophen mehr zurück, indem die Unterlage und das Gegenthema je mehr und mehr hervortreten; endlich aber, in der Schlussperiode (Ag. II, α, Per. I), welche bei weitem die grossartigste ist, treffen wir nicht nur das Thema besonders schön und auffällig entwickelt, sondern die eigentliche Unterlage und daneben das Gegenthema sind mit ihm in einer geradezu prachtvollen Weise verkettet, und diese Periode, alle jene Tendenzen zusammenfassend und in der schönsten Harmonie vereinend, ist in der That eine der grössten Meisterstücke des Aeschylus.

Wie sollte nun die Ouvertüre ähnlicher entwickelt werden können, als sie es ist? Nur wenn man wirkliche Schablonenarbeiten zu erwarten berechtigt wäre, könnte man an eine noch genauere Uebereinstimmung denken. Um gegen die Anapästen nicht krass abzufallen, musste eine repetirt-palinodische Periode beginnen, die aber zugleich, wie in der Eurhythmie gezeigt ist, in vollster Uebereinstimmung mit dem Inhalte des Textes gebaut ist. In dieser Periode hatte natürlich weder die Unterlage, noch das Gegenthema einen Platz: beide also werden in die folgenden drei kleineren Perioden verwiesen, wo sie volle Freiheit der Bewegung haben und sich auf das beste entwickeln können. Die Schlussperiode aber ist auch hier die grossartigste — denn jene repetirt-palinodische Periode kann nur durch ihre Masse ein Gegengewicht

bilden, kann aber wegen ihres ununterbrochenen Einerlei, wodurch nur das Thema fest eingeprägt werden soll, natürlich nicht im entferntesten den Vergleich mit jener kunstvollen palinodisch-antithetischen Periode aushalten. Und diese letztere vereinigt gerade wieder wie jene im Masse des Hauptthemas alle Tendenzen ihrer Partie in sich, das Thema, die Unterlage, das Gegenthema. — Durch diese Construction, die mit der vieler anderer Gesänge, Perikopen und Strophen ganz identisch ist, ist nun zu gleicher Zeit die Ouvertüre zu einem schönen und vollkommen befriedigenden Ganzen abgeschlossen, und dennoch, wie wir sogleich sehen werden, die schönste Ueberleitung zum Hauptthema gewonnen.

11. Wir können nun zu dem in Nr. 9 abgebrochenen Faden der Darstellung zurückkehren. Die Momente der Ueberleitung zum Hauptthema also sind die folgenden:

Die Ouvertüre, mit palinodisch-antithetischer Periode beginnend, entwickelt hierin nicht nur das ihr eigenthümliche Thema, sondern schliesst sich so auch eng an die vorhergegangenen Anapästen an. Sie geht in antithetischen und palinodisch-antithetischen Bau über, um sich den gerade so gebauten Perioden des Haupttheiles anzuschliessen. Die Einleitung des Haupttheiles nun ist trochäisch und bildet so den passendsten Uebergang von der Ouvertüre, die ebenfalls der Hauptsache nach ohne Auftakt ist, zu den Perioden des Hauptthemas, welche aus Jamben bestehen, folglich im Taktmasse mit der Einleitung stimmen, dafür aber vermöge des Auftaktes noch einen Schritt weiter gehen. Das Verhältniss also der auf einander folgenden Taktarten ist:

I. Dactylen.	II. Trochäen.	III. Jamben.
$^4/_8$-Takt.	$^3/_8$-Takt.	$^3/_8$-Takt.
ohne Auftakt.	ohne Auftakt.	mit Auftakt.
sehr ruhig.	von mittlerer Haltung.	ziemlich lebhaft.

Wollten wir hier weiter verfolgen, so wäre noch darauf aufmerksam zu machen, dass bereits im zweiten Chorgesange ein starkes Hinüberschwanken zu Logaöden stattfindet, so dass auch die vierte folgende Stufe genau die ist, welche aus der rhythmischen Theorie in dem Falle zu erwarten war, dass ein allmälig lebhafter werdender Gang erstrebt wurde.

Aber die hier besprochene Einleitung bietet noch eine andere sehr bemerkenswerthe Erscheinung. Sie beginnt, in Str. β, mit dem äusserst bemerkenswerthen Satze

└─ | └─ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

und schliesst in Str. γ mit demselben, und schon S. 181 sq. schlossen wir hieraus, dass in ihm das Thema dieser Einleitung enthalten sein müsse. Dies aber wird vollkommen evident durch zwei andere Erscheinungen, welche an der angedeuteten Stelle nicht erwähnt sind. In Str. γ nämlich bildet dieser Satz ein Nachspiel, und zwar von der Art, dass es als Ueberleitung zur folgenden Periode zu betrachten ist, wo eben derselbe Satz schliesst; hieraus ist ersichtlich, dass ein grosses Gewicht auf diesem an und für sich schon so auffallenden Satze beruht. Aber in Str. β, wo er Vorderglied ist, wird er ganz besonders hervorgehoben dadurch, dass ihm jene rasche Hexapodie als lebendig contrastirendes Hinterglied gegeben ist. Da nun die übrigen Sätze der Einleitungen durchaus nur Tetrapodien von der allerunbedeutendsten Form sind und sich demgemäss als blosse Füllung oder Unterlage erweisen, und da es offensichtlich ist, dass die einmal (in Str. γ) vorkommende springende Hexapodie denselben Zweck erfüllt, den die rasche Hexapodie in Str. β hat, so ist es so klar wie die Sonne, dass

♩. | ♩. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||

das **Thema der Einleitung** ist. S. 182 ist darauf aufmerksam gemacht, wie durch die Stellung desselben die ganze Einleitung auf die schönste Art als eine Einheit zusammengefasst ist.

12. Wir kommen zur dritten Gruppe derjenigen Abtheilung des Haupttheils, die in der Zusammenstellung in Nr. 4 unseres Paragraphen mit II, 1) bezeichnet wurde, und die also in einer späterhin zu gebenden specielleren Uebersicht der Gliederung unter II, 1, γ stehen wird. Es sind von Gesang II (dem ersten Standliede) die Strophenpaare β und γ, nebst der Epodos. Möchte es doch auch hier gelingen, einen schönen inneren Zusammenhang nachzuweisen! Doch das scheint schwer, fast unmöglich. Welche Mannigfaltigkeit, ja Buntheit! Choreïsche Hexapodien von allen möglichen Formen und ohne dass sich eine derselben als vorwaltend erwiese; dann Pentapodien; dann Tetrapodien, und wie

mannigfaltig schon diese an sich! Da herrscht keineswegs die unbedeutende pochende Form vor, sondern keck treten überall die springenden Tetrapodien ans Licht, fallende Sätze schliessen mehrmals, und eben so treten aufgelöste Takte auf. Und nun, einige dieser Tetrapodien stehen lose, andere sind zu hübschen zweigliedrigen Versen gekuppelt und sogar die seltnen dreigliedrigen Verse, denen gewiss kein unbedeutender Platz anzuweisen ist, treten auf. Daneben dreimal eine lebendige logaödische Partie, aus zwei eng verbundenen Perioden bestehend, wovon die erste schon den Schluss von II, Str. α macht. (Vgl. hierüber § 36, 12.) Endlich, sogar eine kleine jonische Periode tritt auf. Wer nun in dieser Partie, das darf offen ausgesprochen werden, eine innere Einheit und vollkommene Abrundung sucht, der unternimmt das Unmögliche. Aber, nun entsteht die Frage, wie denn eine vollkommen in sich abgerundete Partie an dieser Stelle in die Oekonomie des ganzen Dramas passen würde? Und die Antwort lautet: sie würde diese Oekonomie geradezu zerstören! Wenn wir Nr. 4 die Partie II, 2) als Vorbereitung zur Katastrophe bezeichneten, so wollen wir nun, seit wir beginnen, den Werth der einzelnen Theile deutlicher zu erkennen, sie direct die V o r k a t a s t r o p h e nennen. Dann erscheint die hier in Rede stehende Partie als die **Ueberleitung zur Vorkatastrophe.** Sie erfüllt den in ihrem Namen ausgedrückten Zweck vollkommen, denn dadurch, dass choreïsches Mass in ihr noch vorwaltet, schliesst sie sich eng an die vorhergehenden Partien an, während zugleich ihre logaödischen Perioden — die ausserdem, wie wir sehen werden, einen Separatzweck i n n e r h a l b der Partie haben — sowie die kleine jonische Periode deutlich die Vorklänge zur Vorkatastrophe bilden. Und wegen dieses Zweckes fehlt der Partie auch die compositionelle Einheit. Aber sie ist dennoch nichts weniger als eine ungeordnete Masse. Einen festen und hervorragenden Mittelpunkt hat sie in der grössten und in jeder Beziehung hervorragendsten Periode, womit Str. γ beginnt, so dass die bunteren vorhergehenden und folgenden Perioden als eine Art Staffirung derselben erscheinen, während die aus gleichmässigeren Sätzen gebildete Epodos das Ganze als ein ruhiger Nachhall abschliesst und somit wenigstens der allgemeinen Gesetzlichkeit genügt.

Nun aber kommen wir auf die specielle Bedeutung der rhyth-

misch vollkommen gleichen logaödischen Gruppen, womit die drei Strophenpaare des ersten Standliedes schliessen. Sie haben die S. 408 angegebene Form:

— ⏗ | ‿‿ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 4. 4.
— ⏗ | ‿‿ ⏑ | ⌞ | — ∧]] 4. 4.
— ⏗ | ‿‿ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏗ | ‿‿ ⏑ | ⌞ | — ∧]]

Hier liegt eine volksmässige Liederstrophe vor, ohne Zweifel in einer beliebten und bekannten Melodie, die Aeschylus nicht erst geschaffen hat, wie schon die ganz entsprechende Anwendung Suppl. V, α, β, γ zeigt. Auf den Schluss dreier Strophenpaare vertheilt, kommt also diese Weise sechsmal vor und bildet deshalb einen echten **Refrain**, der ein schönes Pendant, aber keinen Contrast zum Hauptthema bilden muss, wie einerseits eben aus dieser Stellung und aus der Wiederholung auch hinter denjenigen Strophen, die nicht mehr das Hauptthema enthalten, dann aber aus der keineswegs scharf contrastirenden metrischen Form und aus der fehlenden Uebermittelung hervorgeht. Ganz ähnlich finden wir den gleichen Refrain Suppl. V angewandt, wo er hinter denjenigen Perioden steht, welche das Hauptthema tragen und zu der dort beliebten Füllung in naher Formverwandtschaft steht. — Offenbar ist nun ebenfalls, dass dieser Refrain in unserer Partie die einzelnen Strophen nahe mit einander verknüpfen soll, so dass dieselben durch ihn, ohne eine einheitliche compositionelle Gliederung zu erhalten, dennoch in der unverkennbarsten Weise zusammenhängen. So versteht der grosse Componist es, ohne auch nur im geringsten die Einzelpartien in sich zu schädigen, dennoch dieselben auf die geschickteste Weise als integrirende Theile dem grossen Ganzen einzuverleiben.

13. Wer aufmerksam gefolgt ist, für den werden wenige Winke genügen, um die Organisation der **Vorkatastrophe** (Theil II, 2; Gesang III) zu erkennen. Eine ruhigere choreïsche Periode (Str. α, Per. I) beginnt, eng anknüpfend an die vorhergegangenen Partien, aber durch logaödischen Schluss von ganz bestimmter Form nach § 36, 11, I zu dem Contrast des Themas der Vorkatastrophe übergeleitet, nämlich den jonischen Dipodien, welche die folgende Periode bilden. Als das Thema der Vor-

katastrophe erscheint die logaödische Tetrapodie, aber in sehr abweichenden und unvermittelten Formen, wie es dieser Partie nur angemessen erachtet werden kann. Auch hier sehen wir uns vergeblich nach einer strengen Einheit des ganzen Gesanges um; doch erscheint die zweite Periode von Str. γ als die hervorragendste, da sie das Thema mit seinem Contraste in schönster Harmonie vereint, und so ist aus der vorhergegangenen Unruhe die schönste Wohlordnung geworden, und die Schlussstrophe mit ihrem ebnen Bau weiss in wirklich künstlerischer Weise noch einmal die Unterlage des Hauptthemas und das ähnliche Thema der betreffenden Partie neben einander zu stellen, um so einerseits den Zusammenhang mit dem ganzen Haupttheile zu wahren und zugleich zur letzten Partie desselben vorzubereiten, andererseits ihr specielles Thema, nachdem es durch die schärfsten Contraste hindurch gegangen ist, noch einmal in ruhiger Vollendung wieder vorzuführen. Zweckentsprechender konnte also auch diese Partie unmöglich angelegt sein.

14. Die letzte Partie des Haupttheils, Theil II, 3, bestehend aus dem dritten Standliede, verräth sich leicht als **Rückkehr zum Thema der Ouvertüre** und rundet deshalb die beiden ersten Abtheilungen der Composition gewissermassen zu einem Ganzen ab. Ohne auf die Organisation dieses Gesanges an und für sich einzugehen, heben wir nur diejenigen Momente hervor, durch welche er in den nächsten Connex zu den vorhergegangenen Partien tritt. Die Hauptmasse besteht aus denjenigen Sätzen, welche wir als Unterlage des Hauptthemas bezeichneten. Die Dactylen treten in der zweiten Strophe zuerst in ihren weniger significanten Formen auf, indem Tetrapodien und Tripodien neben einander stehen, sind durch ein choreïsches Vorspiel und ein solches Nachspiel mit dem Vorhergehenden gut verbunden und treten erst nach einer längeren choreïschen Zwischenperiode in der Form des eigentlichen Themas der Ouvertüre auf, aber in äusserst bescheidener Weise, als ein einzelner gekuppelter Vers, dem wieder ein choreïsches Nachspiel gegeben ist, um den Zusammenhang mit den zahlreicheren choreïschen Tetrapodien zu wahren. Alle diese Eigenthümlichkeiten sind im höchsten Grade zweckentsprechend. Die Nebenreihen der Ouvertüre mussten zuerst erscheinen und das Thema schliessen, weil sonst das Ganze keinen Abschluss hätte bilden können. Es

mussten aber diese dactylischen Sätze sparsam auftreten, weil im entgegengesetzten Falle die Schlussstrophe nicht als Abschluss der zweiten Abtheilung, sondern als der des ganzen Dramas mindestens, vielleicht der ganzen Trilogie erschienen wäre.

Eine Erscheinung ist noch als besonders wichtig hervorzuheben. Hier, wie in der Einleitung der Hauptpartie, tritt jene rasche Hexapodie (in Str. α) wieder auf, die so ausserordentlich charakteristisch ist. Ist es nun Zufall, dass sie in der die zweite Hauptabtheilung schliessenden Partie vor den Dactylen erscheint, während sie in der Einleitung nach ihnen auftritt? Jene Einleitung stand hinter Dactylen, und daher ist die rasche Hexapodie, über welche § 8, 4 a. E. und § 18, 11 zu vergleichen sind, ein Nachklang derselben, während sie hier nothwendig als Vorbereitung aufzufassen ist. Damit ist der andere erwähnte Zweck derselben sehr gut zu vereinen. So hat denn bereits Aeschylus die choreïschen Dactylen benutzt, um auf echte Dactylen hinzudeuten, und wenn dieser Zweck Cho. IV, α nicht nachweisbar ist, so ist doch zu bedenken, dass die Choephoren derselben Trilogie angehören, woraus sich das Auftreten mancher significanter Sätze als Reminiscenzen aus dem Agamemnon von selbst erklärt.

15. Ueber die eigentliche Katastrophe (Gesang V) und ihren Nachhall (Gesang VI) ist hinreichend gesprochen worden; nur ist noch anzuführen, dass gerade das plötzliche Einbrechen derselben, und die Trennung von der Vorkatastrophe durch ruhigere Weisen ganz dem Wesen von Katastrophen überhaupt entspricht.

16. Wir sprachen aber oben von einem **Finale**, als welches der schliessende Wechselgesang VII erscheint. Aber ist ein Wechselgesang, auch wenn er jenen ruhigen, gegen das Ende gesenkten Ablauf der Rhythmen enthält, über den unter Nr. 4 gesprochen wurde, ein Wechselgesang, in dem die feindlichen Parteien den heftigsten Wortkampf führen und höchstens eine momentane äussere Ausgleichung erreicht wird, bei welcher der überwundene Schwächere den innern Grimm mühsam niederkämpft, weil er das Vergebliche des Widerstandes einsieht, — ist dieser ein würdiger und vollkommen befriedigender Abschluss einer grossen Composition? Und kann er es sein, wenn kein significantes Thema in ihm herrscht, sondern nur die alten Nebenweisen sich allmälig abwickeln? Vergleichen wir dieses Finale mit der grossartigen

Ouvertüre — es ist kein Finale, sondern nichts als ein dürftiger Abschluss, zum Theil gewaltsam, wie mit den Haaren herbeigezogen durch die eingestreuten anapästischen Systeme, die zum Aufbruche antreiben. Werfen wir nun also auch die obige Benennung ab, die nur angewandt wurde, um die ersten Vorbegriffe zu erwecken. Der Agamemnon also, eine Composition von der höchsten Vollendung, ermangelt nur eines vollen und befriedigenden Finale — weil er das erste Stück der Trilogie ist, das am Ende nicht scharf abgeschlossen sein darf, soll nicht der Zusammenhang mit den anderen beiden noch folgenden Dramen zerrissen werden.

Wir sind also auf der Stelle angelangt, wo es klar wird, dass die Composition der einzelnen Tragödie nicht vollkommen begriffen werden kann ohne Herbeiziehung der übrigen Dramen derselben Trilogie. Und somit wäre es unnütze Mühe gewesen, die übrigen Dramen des Aeschylus einzeln für sich zu betrachten und wir erkennen, dass die letzten Räthsel sich erst lösen in den Theorien der achten Kategorie der Compositionslehre.

17. Nun aber versuchen wir noch einen näheren Ueberblick über die Gesammtcomposition des Agamemnon zu gewinnen. Wir werden bei der Gelegenheit zugleich die Basis zu einer festen Nomenclatur gewinnen. Die Angabe der musikalischen Reihen geschieht in Noten, und zwar wird stets nur die Hauptform angegeben werden.

I. OUVERTÜRE.

A. **Einleitung** durch Anapäste.

B. **Eigentliche Ouvertüre.** Ges. I, α und Ep.

Thema: zwei gekuppelte dactylische Tetrapodien.

Unterlage: die gekuppelte dactylische Tripodie.

Nebenfüllung: einzelne Tripodien und Tetrapodien.

Gegenthema: die dactylische Pentapodie.



II. HAUPTTHEIL.

1) Der eigentliche Haupttheil.

α. **Eingang.** Ges. I, β und γ.

Thema: Die absetzende choreïsche Hexapodie, mit doppelter Synkope am Anfang.



Hervorhebung des Themas durch eine rasche Hexapodie, welche zugleich auf die Dactylen zurückdeutet:

Basis: Einzelne trochäische Tetrapodien:

β. **Mittelsatz der Composition.** Ges. I, δ, ε, ς. II, α, (β).

Hauptthema der Composition: Eine absetzende und zugleich fallende jambische Hexapodie.

Basis: Die gekuppelte jambische Tetrapodie in verschiedenen Formen.

Gegenthema: Zwei lose jambische Pentapodien, davon wenigstens die letzte fallend.

Contrast des Themas: Choriambische Dipodien.

γ. **Ueberleitung zur Vorkatastrophe.** Ges. II (β), γ, Ep.

Die erste Strophe enthält die Tendenzen des Mittelsatzes in abgeschwächten Formen ausgeprägt und ist somit der Uebergang vom Mittelsatze zu diesem Theile.

Die ganze Ueberleitung besteht aus stark wechselnden Reihen.

Die Verkettung der Ueberleitung zur Vorkatastrophe mit dem Mittelsatze besteht in einem Refrain am Ende der Strophen II, α, β, γ.

2) Die **Vorkatastrophe.** Ges. III.

Thema: Die logaödische Tetrapodie von sehr wechselnden Formen; die bemerkenswertheste ist:

Contrast: Jonische Dipodien,



Basis: Die gekuppelte trochäische Tetrapodie, deren Stammform

zugleich mit dem eigentlichen Haupttheil vermittelt.

Der Schluss der ersten und zweiten Strophe ist ziemlich refrainartig und verkettet deshalb gut mit der vorhergegangenen Partie.

3) **Rückkehr in das Thema der Ouvertüre.** Ges. IV.

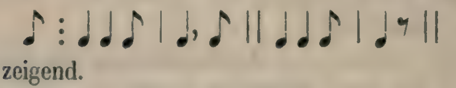
Die Basis des Mittelsatzes tritt wieder auf und lässt so den ganzen Haupttheil als Einheit fühlen.

Eine rasche choreïsche Hexapodie als erste Andeutung der folgenden Dactylen und zugleich Anknüpfung mit der Einleitung.
Dactylen gleich denen der Ouvertüre als Abschluss.

III. EIGENTLICHE KATASTROPHE.

1) Die **Hauptkatastrophe,** Ges. V.

Zuerst angeordnet, dann zur schönsten Periodologie fortschreitend und als Thema den Dochmius



zeigend.

2) **Nachhall der Hauptkatastrophe.** Ges. VI.

Dasselbe Thema festhaltend.

IV. ABSCHLUSS.

1) **Vermittelung mit der Katastrophe.** Ges. VII, α, β.

Sätze wechselnder Form, zum Theil choreïsch, zum Theil logaödisch, ganz wie bei der Ueberleitung zur Vorkatastrophe.

2) **Eigentlicher Abschluss.** Ges. VII, γ.

Bildet eine Rückkehr in das Hauptthema der Composition, welches wieder ganz rein hervortritt und die letzte Strophe vollkommen beherrscht.

18. Hindeuten wollen wir wenigstens noch einmal auf die so bedeutungsvolle Erscheinung, dass der zweite Theil am Schlusse zum Thema der Ouvertüre zurückkehrt, während der letzte Theil an derselben Stelle zum Hauptthema zurückgeht. Auch durch dieses Verhältniss, das keines Commentars bedarf, ist deutlich bezeichnet, dass die Ouvertüre eine ganz bedeutende Rolle in — dem ersten Stück der Trilogie spielt; denn sie erscheint so als gleichberechtigt mit dem Mittelsatze.

Im Uebrigen verweise ich auch hier, zur Erlangung eines vollen Verständnisses, auf das Studium des Aeschyleïschen Textes. Ich bezweifle nicht, dass jede einzelne hier aufgezählte Thatsache auf diese Art vollkommen evident erscheinen wird. Aber ich weiss auch sehr wohl, dass niemand überzeugt werden wird, der nicht gut vergleicht und selbst zu einer gewissen technischen Geläufigkeit vordringt. Es ist nun einmal die Compositionslehre zu neu, als dass man ohne Arbeit und Kampf gegen alte Vorurtheile sie sich zu eigen machen könnte; doch gewinnen alle ihre Lehrsätze, je mehr man vergleicht und prüft, desto mehr an Festigkeit, wie sich mir oft auf die überraschendste Weise offenbarte, indem ich nie gegen ihre Hauptlehren stichhaltige Einwürfe auffinden konnte, wohl aber die Beweise von Tag zu Tage in infinitum wuchsen.

Achtes Buch.

Die Trilogien.

---

§ 44. Die Trilogien des Aeschylus.

1. Eine Untersuchung über die dramatische Oekonomie der Trilogien gehört nicht in die Compositionslehre. Auch sind auf diesem Gebiete bereits bedeutende Resultate erreicht, und, was für uns die Hauptsache ist, die Stellung, welche die einzelnen auf uns gekommenen Aeschyleïschen Tragödien in den Trilogien einnahmen, steht vollkommen fest. Eine so abweichende Ansicht z. B. Hartung über die Prometheus-Trilogie auch haben mag, so zieht doch auch er nicht in Zweifel, dass das uns überlieferte Προμηθεὺς δεσμώτης betitelte Stück das erste Stück in seiner Trilogie ist. Nachdem wir nun erkannt haben werden, dass die drei Dramen, welche die Trilogie Ὀρέστεια bilden, eine einheitliche, grossartige Composition bilden, werden sich auch sogleich die rhythmisch-musikalischen Kennzeichen ergeben, durch welche das erste, zweite und letzte Stück derselben von einander unterschieden sind. Und da diese Unterschiede keine willkührlichen sind, sondern nur durch sie die einheitliche Zusammenfügung der drei Stücke zu einem Ganzen ermöglicht wird, so werden wir wohl vorläufig wenigstens ahnen dürfen, dass dieselben oder entsprechende und ähnliche Verhältnisse

in den übrigen Trilogien wiederkehrten. Vergleichen wir dann aber die vier übrigen erhaltenen Dramen, so werden unsere aus der Betrachtung der Oresteia vorgefassten Meinungen sich durchaus als wahr bestätigen, und wir werden vermöge der Theorie der Kunstformen erkennen, dass jene Dramen genau die Stellung in den Trilogien hatten, welche man aus ganz anderen Kriterien bereits erschlossen hat. So ist es denn ein Glück, dass wenigstens Eine Trilogie uns vollständig erhalten ist. Fehlte diese, so würden wir auch nicht die compositionelle Einheit der einzelnen Dramen des Aeschylus erkennen können; denn ein jedes derselben ist nicht vollkommen in sich abgerundet, und es fehlen immer Theile oder es finden Verhältnisse statt, die nicht befriedigend aus dem als oberste Einheit betrachteten Einzeldrama erklärt werden können. Da aber die einzelnen Gesänge bei Aeschylus nicht immer vollkommen in sich musikalisch abgeschlossen sind, indem einige von ihnen wegen ihrer Stellung in der ganzen Composition mancherlei Eigenthümlichkeiten haben, die an sich nicht vollkommen erklärt werden können, so müsste in dem obigen Falle auch eine Lücke in unserer Erkenntniss der Liedercomposition stattfinden, und die Compositionslehre hätte in ihrem fünften Buche Halt machen müssen.

2. Diejenigen Trilogien des Aeschylus, von denen uns Dramen überliefert sind, bestanden aus folgenden Theilen:

I. Die Ὀρέστεια.

1. ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ.
2. ΧΟΗΦΟΡΟΙ.
3. ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ.

II. Die Danaïden-Trilogie.

1. ΙΚΕΤΙΔΕΣ.
2. Αἰγύπτιοι (oder Θαλαμηποιοί?)
3. Θαλαμηπόλοι (oder Δαναΐδες?)

III. Die Prometheus-Trilogie.

1. ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ.
2. Προμηθεὺς λυόμενος.
3. Προμηθεὺς πυρφόρος.

IV. Die Perser-Trilogie.

1. Φινεύς.
2. ΠΕΡΣΑΙ.
3. Γλαῦκος Ποτνιεύς.

V. Die thebaïsche Trilogie.

1. Λάιος.
2. Οἰδίπους.
3. ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ.

Durch ein günstiges Geschick sind uns also ausser der Oresteia zwei Anfangsstücke (die Schutzflehenden und der gefesselte Prometheus), ein Mittelstück (die Perser) und ein Schlussstück (die Sieben gegen Theben) erhalten worden, so dass es gelingt, die für die einzelnen Stücke je nach ihrer Stellung aus der Oresteia erschlossenen Eigenthümlichkeiten noch an je einem oder zwei anderen Dramen zu prüfen.

3. Obgleich wir im Stande sind, die musikalische Einheit der Trilogien zur vollkommensten Evidenz zu bringen, so möchte doch bei manchem ein Zweifel hiegegen entstehen durch die Erwägung des in manchen Trilogien offensichtlich geringen Zusammenhanges der Handlung. Weshalb sollten die drei Stücke der Perser-Trilogie musikalisch so eng zusammenhängen, während jedes derselben so selbständige Ereignisse schildert, die zu so verschiedenen Zeiten und an so verschiedenen Orten stattfinden, und in denen nicht einmal die handelnden Personen dieselben sind? Und wie konnte diese enge Verbindung ermöglicht werden, ohne dass diese Form der Composition in den grössten Widerspruch mit dem Inhalte des Werkes träte? Beide Fragen erledigen sich hier wie in den anderen Fällen ganz leicht. Das Einheitliche im Inhalte der Perser-Trilogie besteht, wie man bereits erkannte, in der Ausführung des Gedankens, dass der Grieche dem Barbaren überlegen sei; es waren die drei Dramen Darstellungen nationaler Siege. Hier also bildet nicht die Handlung, sondern die Idee die Einheit der Trilogie. Es ist der Siegesjubel, oder auch die Kampfanstrengung, die überall hervorklingen, und warum sollte hier nicht eine Vermittelung der Melodien stattfinden können? Man könnte sogar erwarten, dass ein und dasselbe Hauptthema in allen drei Stücken

herrschte, eine Forderung, die nicht von der Trilogie aufgestellt wird, wie wir sehen werden. Um aber durch ein analoges Beispiel die Sache zu erläutern, so könnte man sich ganz wohl eine in sich einige Trilogie, ja sogar ein einzelnes Drama denken, das in drei verschiedenen Abschnitten z. B. eben so viele verschiedene Siegesepochen der preussischen Geschichte darstellte. In dem ersten Abschnitte würden wir den grossen Kurfürsten etwa in der Schlacht bei Fehrbellin bewundern; der zweite schilderte eine Hauptthat Friedrichs des Grossen; der dritte entwürfe uns das Bild eines edlen Königs, der sein Volk aus den drückenden Fesseln der Knechtschaft erlöste und dem zugleich ganz Europa seine Freiheit verdankte. In diesen Abschnitten nun sollte nicht dieselbe Melodie durchklingen können oder wenigstens irgend eine passende und genaue Verbindung der musikalischen Composition herzustellen sein? Sie wäre geradezu nothwendig!

Lassen wir uns also nicht durch Vorurtheile abziehen und beginnen wir vielmehr die Compositionen selbst zu prüfen, um einzig von den Thatsachen zu lernen!

---

§ 45. Die Composition der Oresteia.

1. Wir haben § 43 bereits das erste Drama der Oresteia in seiner rhythmisch-musikalischen Organisation kennen gelernt. Jetzt müssen wir sogleich zu dem dritten Stücke der Trilogie, den EUMENIDEN übergehen, vorläufig aber das mittlere Stück überschlagen, weil es nur so gelingt, die Verhältnisse klar zu entwickeln. Auch ist die Composition des Mittelstückes in der That gar nicht eher zu begreifen, als bis die der beiden äusseren vorliegt, während hiernach sich alle Räthsel in überraschender Weise lösen und bis ins Einzelne hinein die schöne Zweckdienlichkeit erkannt werden kann, nach der die Partien angelegt und ausgeführt sind.

Nun wird man aber nicht verlangen, dass die Composition

der Eumeniden und der Choephoren mit derselben Ausführlichkeit entwickelt werde, als die des Agamemnon. In einer festen und sicheren Theorie hat jedes ausführlich erläuterte Beispiel den Werth von unzweifelhaft bewiesenen Lehrsätzen; und so wird es genügen, wenn ich angebe, dass zur Auffindung der Gliederung sämmtlicher übrigen Dramen genau dieselben Kriterien ausreichen, welche wir im Agamemnon erkannten. Ich will deshalb dem Leser die Freude nicht rauben, durch eigene genaue Vergleichung überall jene Principien unbedingt bewährt zu finden, den schönen Sinn auch der kleinsten Partien aus eigener Betrachtung zu erkennen, und somit auf naturgemässem Wege zur unerschütterlichen Ueberzeugung von der Wahrheit unserer Theorien zu gelangen. Und jeder, der an dem Agamemnon zu lernen vermochte, wird diese Ueberzeugung gewinnen, wie denn auch der Stockblinde die hell strahlende Sonne unmöglich ignoriren kann. — Ich werde also ganz kurz die Hauptpunkte besprechen, ohne die inductive Beweisführung noch einmal aufzunehmen.

2. Mitten im dochmischen Tumulte beginnt der musikalische Kern der Eumeniden? Da scheint mit einem Male Alles auf den Kopf gestellt zu sein, was wir aus der so schönen und in aller Beziehung sinnreichen Organisation des Agamemnon, ja was wir früher schon über das Wesen und das Ethos der einzelnen Taktarten lernten. Von den ruhigen, mehr declamatorischen als recitativen Choreen mit Einem Sprunge auf das äusserste Extrem einer erregten, sich überstürzenden, fast masslosen Musik? Wie kann eine solche Partie die Composition beginnen? Wie ist da eine naturgemässe und schöne Entwickelung der Musik von vornherein auch nur zu erwarten? Sprechen wir es frei aus, wir wissen bereits, dass die Dochmien sich zu nichts eignen, als zur Darstellung der Katastrophe: — in der That, mit dieser Katastrophe, ja mit der **Hauptkatastrophe** beginnen die Eumeniden. Denn sie besteht aus zwei grossartig entwickelten Chorgesängen (Ges. I—II); während der fünfte Gesang, der aus denselben Dochmien besteht, nur Ein Strophenpaar nebst Nachstrophe enthält. Und die Hauptkatastrophe der Handlung liegt ebenfalls hier. Apollo hat dem flüchtigen Verbrecher in seinem Heiligthume Aufnahme gewährt; Orestes ist also der Macht der Erinyen entrückt, in den Schutz der olympischen Götter aufgenommen, ein Ereigniss, durch

welches, nach dem Urtheile jener Urgottheiten, die ganze moralische Weltgestaltung aufgehoben ist.

Aber nun nehmen wir die obige Frage wieder auf. Ihre Beantwortung ist leicht. In dem letzten Drama der Trilogie musste die Hauptkatastrophe in den Anfang gelegt werden, weil dieses Drama den befriedigenden Abschluss des Ganzen bilden und folglich gegen den Schluss hin zu immer ruhigeren Weisen vordringen musste, zu musikalischen Partien, die in ihrem ebnen Verlaufe eine Beschwichtigung und Ausgleichung aller widerstreitenden Gefühle enthalten mussten. Ist dieses nicht evident? Aber es wird noch evidenter, sobald wir die Gliederung der ganzen Trilogie erkannt haben werden.

Aber diese Katastrophe bricht doch auch nicht wie ein Donnerschlag herein. Das wäre in der That keine Musik. Wir treffen am Eingang des ganzen Dramas die Erinyen entschlafen; und nach und nach machen sie sich erst frei aus den Banden des Schlafes. Was die Notirungen in der Handschrift μυγμός, ὠγμός, μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς besagen wollen, ist leicht einzusehen; die Ausrufe λαβέ, λαβέ· — λαβέ, λαβέ· — φράζου dann lassen schon erwarten, dass eine heftige Scene folgen wird. Und der erste Theil der Hauptkatastrophe ist in der That keine wilde und ungeordnete Weise, sondern hat die schönste und reinste Periodologie in den fast nur aus unvermischten Dochmien bestehenden Strophen. Dagegen ist der zweite Theil (Ges. II) eine äusserst tumultuarische Partie ohne Periodologie, bestehend aus Dochmien, Jamben, Päonen u. s. w. im lebhaftesten Wechsel. Es hat also, wie nun leicht zu sehen ist, die Hauptkatastrophe in den Eumeniden genau den umgekehrten Bau und Verlauf als die im Agamemnon. Auch diese Erscheinung ist im höchsten Grade bemerkenswerth, und wir müssten stutzig werden, wenn sie nicht stattfände. Die Hauptkatastrophe des Agamemnon beginnt mit dem wildesten rhythmischen Tumulte und schliesst wohlgeordnet — weil sie hinter dem Mittelsatz steht, gegen den sie sich scharf abheben muss; diejenige in den Eumeniden konnte, um sich auf dieselbe Art scharf abzuheben, nur die Organisation haben, welche sie hat, denn sie steht vor dem Mittelsatze.

3. Das **Hauptthema der Eumeniden** ist die springende

trochäische Tetrapodie, gekuppelt mit einer meist repetirten Tetrapodie,

— ◡ | └─ | — ◡ | └─ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

oder

♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩. || ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||

Kunstvoll ist dies Thema variirt namentlich in seinem Nachsatze; der Vordersatz, welcher die eigentliche Idee der Musik enthält, ist öfter innerhalb der Perioden als Vers isolirt, mehrmals wiederholt und von der äusserst charakteristischen Form

◡ ◡ ◡ | └─ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ||

oder

♫ ♪ | ♩. | ♫ ♪ | ♩ 𝄾 ||

Die Basis bilden gewöhnliche lose Tetrapodien,

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||,

nebst Hexapodien. Vergleichen wir das Hauptthema des Agamemnon, so ergibt sich ein enger Zusammenhang zwischen ihnen. Beide sind nicht nur im choreïschen Masse, sondern sie enthalten die charakteristische Synkope des zweiten Taktes. Aber das Thema des Agamemnon ist schwer und tief melancholisch durch den gleichzeitigen fallenden Ausgang und die Ausdehnung zum längsten Satze, der möglich ist; zugleich bezeichnet es die grössere Erregung durch steigendes Taktmass, womit es beginnt. In den Eumeniden, wo die sorgenvolle Erwartung der Zukunft Platz gemacht hat einer allgemeinen Auflösung und Entwirrung der Geschicke, musste dagegen die Hauptweise in einem leichteren Rhythmus componirt sein. Und das angewandte Thema, zugleich kräftig und doch leicht dahineilend, muss in der That für ausserordentlich passend erachtet werden. Auch hier gehören dem Thema die hervorragendsten Strophen und Perioden, ganz vorzüglich Gesang III, α, Per. I und II; β, Per. III; Ges. IV, α. Wir bitten die Darstellung eines Theiles unserer Partie, S. 245 sq., sorgfältig zu vergleichen.

Als **Mittelsatz der Eumeniden** verräth sich so unzweifelhaft die Partie Ges. III—IV, welche wohl die beiden Standlieder sind, während als Parodos der erste Anfangsgesang des Stückes erscheint. Sehr beachtenswerth ist, dass dieser Mittelsatz durch Anapästen eingeleitet und so besonders hervorgehoben ist.

4. Der fünfte Chorgesang, wiederum in Dochmien, gibt sich sogleich als **Nachkatastrophe** zu erkennen. Eine Vorkatastrophe war im Schlussstücke der Trilogie nicht zu erwarten, weil die Hauptkatastrophe, wie oben bereits bemerkt, am Anfange liegen musste. Diese Nachkatastrophe aber musste sich durch ihre schönere Ordnung und ruhigere Gliederung von der Hauptkatastrophe wesentlich unterscheiden, und Aeschylus hat seinen Zweck, ohne den Hauptrhythmus zu ändern, wie im Agamemnon, wo statt der Dochmien Logaöden und Jonici auftreten, ganz vorzüglich schön zu erreichen verstanden. Der fünfte Chorgesang, wechselnd von den drei Erinyen vorgetragen, ist eine der schönsten dochmischen Compositionen, die überhaupt vorhanden sind. Die erste Strophe ist ein wahres Muster für die sinnreiche Combinirung dochmischer, jambischer und bacchiischer Reihen. Präludienartig beginnt ein Ausruf der Entrüstung und eine kleine dochmische Periode; es folgt eine solche aus zwei langen jambischen Versen (Hexapodien); nun aber kämpft sich das Thema zu einer grösseren Periode durch. Dann werden die Jamben und Dochmien ausgesöhnt, indem sie beide zur Bildung einer Periode zusammentreten und so sich gegenseitig die Hände reichen. Aber es war erst das eine Moment des Dochmius, der steigende $^3/_8$-Takt, zu selbständiger Geltung gekommen; als eine herrliche Antithese hierzu kommt nun in der Schlussperiode das andere, und zwar das Hauptelement, der Bacchius, zu alleiniger Geltung. So ist der Dochmius zerlegt und in schönster Weise durchvariirt worden; die folgende Strophe also bringt ihn nun, seitdem die beiden Seiten seines Wesens aufs beste entwickelt sind, zur schönsten Geltung als Ganzes, indem er drei tadellose Perioden bildet in der schönsten Gruppirung. Die erste derselben nämlich ist rein antithetisch; die zweite, vermittelnd, palinodisch-mesodisch; die dritte rein palinodisch und durch ein Vorspiel als die hervorragendste abgehoben. Somit ist hier, was die Perioden betrifft, von der stärksten Antithese zur schönsten, allseitigenden Abschluss gewähren Synthese fortgeschritten.

5. Betrachten wir den sechsten Chorgesang, so ist er zwar gleich dem letzten im Agamemnon ein Wechselgesang; aber nicht streitende und erbitterte Parteien wie dort tragen ihn vor, sondern vollkommen ausgesöhnte, die hinfort sich gegenseitig achten und ehren wollen. Somit wäre der Gesang, seinem Inhalte nach,

bereits ein viel besser abschliessender, als der im Agamemnon. Er ist es aber auch in seiner musikalischen Composition. Mit leichten Rhythmen beginnend, denjenigen, welche wir als Basis des Mittelsatzes bezeichnet haben, geht er, weit entfernt davon, wie jener in die lebhafteren Logaöden zurückzuvariiren, vielmehr in die feierlich gemessenen Dactylen über, die in der Hauptperiode, Str. β, Per. II, den eigentlichen Kern bilden und in der letzten Strophe noch einmal als Vorspiel erscheinen. Und doch ist dies noch nicht der Schlussgesang. Der siebente Gesang vielmehr, zu dem nun die schönste Vorbereitung dagewesen ist, ist in reinen, feierlich gehobenen Dactylen componirt, die als das ruhigste Metrum einen Schluss des Ganzen bilden, so schön er nur gedacht werden kann. Welch ein Unterschied von dem Schlusse des Agamemnon also, wo nichts geschah, als dass zum Hauptthema zurückgegangen wurde, wodurch höchstens eine genauere Vermittelung der Theile zu erreichen war, keineswegs aber ein Finale sich als eigne und selbständige Partie abhob!

Hier aber, in den Eumeniden, haben wir ein vollkommen ausgebildetes **Finale** (Ges. VII), das noch weit ausgedehnter erscheint durch die Einleitung desselben, als welche durchaus der sechste Gesang erscheint. Und auch im Mittelsatz, Ges. III—IV, spielen die Dactylen bereits eine beträchtliche Nebenrolle und deuten im voraus auf den zu erwartenden Abschluss des Ganzen hin.

6. Vergleichen wir noch einen Punkt. Hinter der Vorkatastrophe und also vor der Nachkatastrophe hat der Agamemnon, nach § 43, 17 u. s. w., eine Rückkehr ins Thema der Ouvertüre. In jeder Beziehung das Umgekehrte finden wir in den Eumeniden, wie eben die Oekonomie des Schlussdramas durchaus erheischte. Wir sahen nämlich soeben, dass in seinem Mittelsatze, also hinter der Hauptkatastrophe und vor der Nachkatastrophe, eine Vordeutung auf das Finale sich befand, die Aeschylus geschickt anzubringen wusste, ohne ihr eine eigne Partie zu widmen.

7. Demgemäss hat, wenn wir zusammenfassen, der Agamemnon ein Eingangsstück (Ouvertüre), welches den Eumeniden fehlt; — diese dagegen haben ein wirkliches Schlussstück (Finale), welches wir bei jenem vermissen; — im Agamemnon ist die Hauptkatastrophe gegen das Ende hingerückt und steht hinter dem

Mittelsatze; die Eumeniden dagegen beginnen mit ihr; — jenes Drama hat eine Vorkatastrophe, dieses eine Nachkatastrophe; — in jenem wird in einer eignen Fuge auf das Thema der Ouvertüre zurückgegangen, in diesem auf das Thema des Finale vorbereitet.

8. Wir betrachten nun den Bau des Mittelstückes der Trilogie, also den der CHOEPHOREN. Hatte das erste Stück eine herrlich entwickelte Ouvertüre und das letzte ein eben so hervorragendes Finale, so fehlen diese beiden Partien dem mittleren Stücke. Der Leser, welcher die musikalische Einheit der Trilogie zu ahnen beginnt, wird den Grund sogleich richtig einsehen.

Fassen wir nun aber die auffälligste Erscheinung zuerst ins Auge. Im sechsten Chorgesange erkennen wir sogleich die **Hauptkatastrophe der Choephoren.** Denn er ist in den grossartigsten dochmischen Perioden componirt. Der siebente Chorgesang, zwei kleine anapästische Systeme, durch Trimeter getrennt, und in Art von lyrischen Strophen, sind so gut wie gar kein Abschluss, sondern eigentlich nur die erste Aufforderung zum Aufbruch, der dann bei den letzten Anapästen des Dramas erfolgt. Folglich endet das Stück mitten im musikalisch-rhythmischen Tumulte, genau seiner sachlichen Oekonomie entsprechend. Auch hier setzt, wie im Agamemnon, die Hauptkatastrophe scharf und unvermittelt gegen die vorhergegangene Partie ab, entschieden die dafür passende Form, während in den Eumeniden dieser Abbruch natürlich am Ende der das Ganze beginnenden Hauptkatastrophe stattfinden musste. Wie aber dort die Dochmien mit der schönsten Wohlordnung beginnen mussten, da sie den Anfang des Stückes bildeten, so durften wir umgekehrt erwarten, dass sie hier mit den vollendetsten Perioden schlossen. Und das thun sie. Das Strophenpaar des sechsten Gesanges enthält drei Perioden von wenig hervorragenden Formen, von denen die erste ein jambisches, durch nichts vermitteltes Nachspiel hat, die zweite bacchiisch-päonisch und ziemlich uneben ist, die dritte zwar rein dochmisch, doch von repetirt-palinodischem und folglich sehr eintönigem Bau. Dagegen besteht nun die Epodos aus zwei Perioden, die an Grossartigkeit und Schönheit von wenigen anderen der gesammten Literatur erreicht und kaum überhaupt übertroffen werden. In grosser Reinheit treten hier dochmische, bacchiische, päonische und choreïsche

Reihen neben einander auf, die letzteren schliesslich in Logaöden übergehend, und der Bau der beiden Perioden ist so durchsichtig, so effectvoll wie irgend möglich. Sie sind die Synthese der im Strophenpaare zerstreut und wenig vermittelt auftretenden verschiedenen Reihen, wie dieses so oft in triadischen Perikopen geschieht. Dann kommen noch, nach einer längeren durch Trimeter erfüllten Pause, jene oben erwähnten Anapästen, die hier in ähnlicher Weise den Abschluss des Dramas vermitteln, als in den Eumeniden die erwähnten Ausrufe den Anfang einleiten.

Demgemäss hat Aeschylus es verstanden, in grossartigster Kunst die beiden scheinbar sich widersprechenden Zwecke mit einander zu vereinen, nämlich das Drama mitten im Tumulte musikalisch abzuschliessen (nämlich durch Dochmien) und dennoch diese Schlusspartie auf das Schönste abzurunden und so die vollste Befriedigung mitten in der Unruhe zu erreichen (durch den Strophenbau des Gesanges).

Fragen wir nun, warum die Choephoren mit der Hauptkatastrophe schliessen mussten, so ist nichts leichter, als die befriedigende Antwort hierauf zu finden. Das mittlere Stück der Trilogie, das den durch das erste Drama geschürzten Knoten nur gelöst hat, um ihn noch fester zu schürzen; das, mit anderen Worten, nicht die alten Wunden geheilt, sondern nur durch neuere und grössere verdeckt hat: dieses Stück konnte unmöglich anders, als mit der Katastrophe schliessen, die nun nahe an die Katastrophe des Schlussstückes gerückt war, d. h. desjenigen Stückes, das die höchste Unruhe im Anfange haben musste, um frühzeitig den allseitig beruhigenden Abschluss vorbereiten zu können.

9. Auch die Choephoren haben eine **Vorkatastrophe**, wie der Agamemnon, keine Nachkatastrophe, wie die Eumeniden. Die letztere wäre hier als eine blosse Abschwächung erschienen, was mit den Intentionen nicht stimmen konnte. Diese Vorkatastrophe besteht aus dem kleinen dochmischen zweiten Gesange, und steht nicht, wie im Agamemnon, hinter dem Mittelsatze, sondern vor demselben. Auch dieses Verhältniss ist zweckentsprechend für das mittlere Stück der Trilogie, dessen Mittelsatz, aus bald zu besprechenden Gründen möglichst in das Centrum fallen und eine bedeutende Ausdehnung haben musste. Auf diese Art entsteht eine concentrische Anordnung, genau von der Art, wie sie zu

erwarten wär, mit der Hauptkatastrophe am Ende, so dass die Theile sind:

- A. Ziemlich bedeutende Einleitung. Ges. I.
- B. Kleine Vorkatastrophe. Ges. II.
- C. Mittelsatz. Ges. III. IV. V.
- D. Hauptkatastrophe. Ges. VI.
- E. Ein ganz kleines, nur halb gesungenes Schlusslied. Ges. VII.

10. Betrachten wir die **Einleitung der Choephoren**, also die Parodos, so erkennen wir unschwer, dass sie kein irgend hervorragendes Musikstück, keine Ouvertüre also sei. Denn sie besteht vorwaltend aus choreïschen Hexapodien und Tetrapodien, die sich fast genau die Wage halten (19 Tetrapodien = 76 Takte, 12 Hexapodien = 72 Takte), und welche grösstentheils aus pochenden, also den am wenigsten significanten Reihen bestehen, während unter den significanten Reihen keine einzelne Form in den Vordergrund tritt, indem springende, absetzende, gedehnte und fallende Sätze vorkommen. So ist denn leicht erkennbar, dass diese Rhythmen nichts sind als die Basis, welche die Choephoren mit dem Agamemnon und den Eumeniden theilen. Nur in der schliessenden Epodos macht sich ein Hervortreten des Hauptthemas des Agamemnon bemerkbar, eine schöne Vermittelung mit diesem Stücke.

11. Wie oben schon mitgetheilt, sind der dritte, vierte und fünfte Gesang der **Mittelsatz der Choephoren.** Wir erkennen zugleich in den unbeständigen und wechselnden logaödischen fünf Anfangsstrophen des dritten Gesanges die Vermittelung mit der Vorkatastrophe, die hier von so stark wechselnden Formen ist, als im Agamemnon die Vorkatastrophe selbst. Denn in jenem Drama ist noch als grosser Hintergrund der ruhmreiche Sieg des Landesherrn, und folglich ist die ganze Haltung und so auch die Rhythmen, eine gemässigtere, zum Theil noch die Stimmung eine feierlich gehobene, während hier sich Frevel auf Frevel häuft.

Der eigentliche Mittelsatz beginnt mit III, ϛ. Vergleicht man die folgenden Strophen und die Composition des Gesanges im Ganzen, so erkennt man unschwer als Thema die Hexapodie

⏑ ⁝ — ⏑ | ⌴ | — ⏑ | — ⏑ | ⌴ | — ∧ ||

Die Tetrapodien, schon der Zahl nach unterlegen, verrathen sich auf den ersten Blick als blosse Secundirung; auch die pochende Hexapodie, in Str. ζ herrschend, kann nicht das Thema sein, zuerst weil sie überhaupt, wie oft bemerkt, nicht significant genug ist; dann, weil sie eben nur in dieser Strophe vorkommt; endlich, weil sie durch Auflösungen, die immerfort ihre Plätze wechseln (im zweiten, dritten und vierten Takte), durchaus keinen bestimmten Charakter zeigt. Dagegen zeigt Str. η die absetzende und zugleich fallende Hexapodie in reinster Form als Stamm, und die beiden Tetrapodien in ihr treten nur als Basis auf. Wir finden also in Str. ϛ das Thema vorbereitet; in Str. ζ eine Auflösung desselben als Digression, um in Str. η das Thema um so deutlicher abzuheben; in Str. ϑ nun tritt es der Hauptsache nach wieder auf, aber mit lebhafterem Ausgange, um zum Schlusse des Gesanges vorzubereiten, der in den lebhaftesten Logaöden componirt ist, eine Entwickelung, die sehr wohl für einen Wechselgesang passt und übrigens auch nicht gegen die Hauptregel der eigentlichen streng chorischen Liedercomposition verstösst, da die letzte Periode, aus Tetrapodien bestehend, sehr gut die vorhergehende tripodische abschliesst. Dieser Schluss des ganzen Gesanges aber war für die Oekonomie des Dramas nothwendig; er ist gewählt, um das folgende erste Standlied besser abzuheben.

Prüfen wir den vierten Chorgesang! In der ersten und zweiten Strophe scheint sich die springende Hexapodie

— ◡ | └─ | — ◡ | └─ | — ◡ | — ∧ ||

als Thema anzukündigen; denn in Str. α ist sie durch den Nachsatz

— ω | — ω | — ω | — ω | └─ | — ∧ ||

und in Str. β durch den Vordersatz

└─ | └─ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | └─ ||

ganz besonders hervorgehoben. Aber diese Annahme ist ganz falsch: denn so oft auch noch im Gesange Hexapodien vorkommen, so sind sie doch nicht springend, sondern vielmehr absetzend (6 mal in Str. γ). Damit wir uns aber nicht zu dem Glauben fortreissen lassen, es sei die absetzende Hexapodie,

◡ ⁝ — ◡ | └─ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||

das Thema, so verschwindet auch diese wieder in Str. δ, die mit

Ausnahme einer Tripodie als Mittelspiel ganz aus Tetrapodien besteht. Und im fünften Chorgesange hat die Tetrapodie entschieden das Uebergewicht, und zwar müsste man die springende

— ◡ | ⌞_ | — ◡ | — ∧ ||

als das Thema betrachten, welches nur durch pochende Reihen etwas abgeschwächt wird, während die Hexapodien in so abweichenden Formen auftreten, dass es unmöglich gelingt, eine thematische Stammform darunter zu entdecken. Und schon im vierten Chorgesange beginnen die springenden Tetrapodien sich sehr bemerkbar zu machen, namentlich wenn man die richtige Notirung von Str. β, 2 ins Auge fasst, welche S. 268 a. E. steht.

Was ist nun das Hauptthema der Choephoren? Es fehlt, wie schon die oberflächlichste Prüfung zeigt. Dagegen tritt in ihnen zuerst das Thema des Agamemnon in den Vordergrund (Ges. III), um dann, nachdem ein scharfer Contrast (die springende Hexapodie) vorhergegangen, in eine dem Thema der Eumeniden ähnlichere Form (die absetzende Hexapodie, Ges. IV, γ) überzugehen und endlich dem Thema der Eumeniden selbst Platz zu machen.

12. Jetzt endlich sind wir in den Stand gesetzt, die Composition der Oresteia als eines grossen Ganzen zu überschauen. Während wir bitten, zur Erkenntniss der Organisation im Einzelnen die vorhergehenden Abschnitte des vorigen und dieses Buches zu Rathe zu ziehen, geben wir hier einen Abriss des Gesammtgebäudes nebst einigen nachträglichen zerstreuten Anmerkungen.

I. Die Ouvertüre der Oresteia und das Finale sind im feierlichen dactylischen Takte componirt; die erstere steht am Anfange des Agamemnon, das letztere am Schlusse der Eumeniden. Demnach fehlt dem ersten Stücke der Trilogie ein wohl abgehobener und irgend selbständiger Schluss; dem letzten Stücke fehlt ein wirkliches Eingangsstück, dem mittleren Stücke fehlen beide Partien.

Anm. Im Agamemnon ist die Ouvertüre noch besonders hervorgehoben durch eine Rückkehr in das Thema derselben; ebenso in den Eumeniden das Finale durch eine Vordeutung auf dasselbe. In den Choephoren aber fehlt auch die geringste Spur von Dactylen, eine Erscheinung von höchstem Gewichte. Kämen dort irgend be-

merkbare dactylische Partien vor, so könnte man hierdurch wirklich irrig werden an der Organisation des Ganzen.

II. Die **Basis** der ganzen Composition sind durch alle drei Dramen hindurch choreïsche Hexapodien und Tetrapodien von der wenig hervorragenden pochenden Form.

III. Das **Hauptthema** des Agamemnon ist die sehr significante absetzende und zugleich fallende choreïsche Hexapodie

◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖;

das der Eumeniden die springende Tetrapodie, die an den hervorragendsten Stellen durch eine repetirte Tetrapodie zu einem gekuppelten Verse erweitert ist:

— ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖.

Die Choephoren, das mittlere Stück, haben kein selbständiges Hauptthema, sondern beginnen mit dem des Agamemnon,

◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖,

leiten vermöge des Satzes

◡ ⁝ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

zu dem der Eumeniden über, und lassen schliesslich das letztere in den Vordergrund treten. Bezeichnen wir die Themata mit A und C, die Ueberleitung mit b, so ist das Verhältniss:

Thema des ersten Stückes:	A
Entwickelung im mittlern Stücke:	A b C
Thema des dritten Stückes:	C

Hieraus ist leicht zu erkennen, dass das mittlere Stück der Trilogie dazu diente, die Hauptweise des ersten Stückes mit der des zweiten zu vermitteln.

IV. Jedes Drama der Oresteia hat seine rhythmisch-musikalische **Hauptkatastrophe**, die mit der Hauptkatastrophe der Handlung zusammenfällt. In dem ersten Stücke, das mit einer grossen Freudenbotschaft beginnt, fällt dieselbe erst gegen das Ende hin, wird aber zuletzt durch eine Schlusspartie von bedeu-

tender Ausdehnung verdeckt. In dem zweiten Stücke, wo die schärfsten Conflicte hervortreten, fällt sie ganz ans Ende. In dem dritten Stücke dagegen, das mit den stärksten Conflicten beginnen muss, kommt sie in den Anfang zu stehen, damit frühzeitig der vollständig befriedigende Abschluss vorbereitet werden könne. Auch die Hauptkatastrophen haben in allen drei Dramen dasselbe Mass: sie sind in Dochmien componirt. Auch sind sie übereinstimmend mit ihrer Natur in allen drei Dramen scharf abgesetzt, und zwar, wie ihre Stellung forderte, in den ersten beiden Stücken an ihrem Anfange, in den Eumeniden an ihrem Ausgange.

V. Ausserdem hat jedes Drama seine Nebenkatastrophe. Im Agamemnon wie in den Choephoren, die auf immer stärkere Conflicte hindrängen, erscheint dieselbe als Vorkatastrophe, so dass die stärkste Katastrophe zuletzt steht. In den Eumeniden bildet jene aber eine Nachkatastrophe, weil die Conflicte gegen das Ende des Schlussdramas hin an Heftigkeit verlieren müssen.

Die Nebenkatastrophe des Agamemnon ist in wechselndem logaödischen Masse, da die vernichtende That nur erst geahnt wird; in den andern beiden Dramen ist sie dochmisch, und zwar in den Choephoren, die den unruhigsten Charakter als Mittelstück haben mussten, in ungeordneten Reihen, wogegen in den Eumeniden, welche die allgemeine Aussöhnung enthalten, die schönste Periodologie Raum gewinnt.

13. So hätten wir bereits die Oresteia als eine Composition der höchsten Vollendung kennen gelernt, die an grossartiger Wirkung und Sorgfalt der Ausarbeitung bis ins Einzelne hinein gewiss von keiner modernen Oper übertroffen, vielleicht nicht zur Hälfte erreicht wird. Wir haben in keinem einzelnen Falle unsere Ideen hineingelegt, sondern in grösster Ruhe die Thatsachen, wie sie vorliegen, aufgezeichnet, mit strenger historischer Treue. Ich kann mir nicht versagen, an dieser Stelle den Wunsch auszusprechen, dass es bald gelingen möge, den erkannten Wahrheiten Zutritt zu den weitesten Kreisen zu verschaffen. Ja, ich spreche die feste Hoffnung aus, dass dann auch die moderne Composition einen festen, bisher nicht geahnten Halt gewinnen wird an den unerreichten Mustern des Alterthums. Und wer weiss, in welchem Grade die Resultate noch praktisch zu verwerthen sein werden? Wenn aber dieses allgemeine Interesse erst erreicht ist, dann

wird es auch möglich sein, in einer ausführlichen Separatschilderung ein genaueres Bild des grossen Werkes zu entwerfen — was unterbleiben muss, so lange als noch zu Wenige in den Gegenstand eingedrungen sind. — Wir gehen zur Darstellung der Verhältnisse in den übrigen Dramen des Aeschylus über, aus denen sich zeigen muss, was in der Composition der Oresteia das ihr Eigenthümliche, was dagegen das allgemein Gültige sei.

---

§ 46. Die losen Tragödien des Aeschylus.

1. Ein grossartiger anapästischer Eingang eröffnet die Schutzflehenden gleich dem Agamemnon, während er im mittleren und letzten Stücke der Oresteia fehlt. Auch der Prometheus hat einen solchen Eingang von gerade nicht grosser Ausdehnung, der aber durch eine bacchiische Partie besonders hervorgehoben wird. Wir würden hiernach geneigt sein, einen solchen anapästischen Eingang als Kennzeichen des ersten Stückes einer Trilogie anzusprechen, zumal auch den Sieben gegen Theben, einem letzten Stücke, derselbe fehlte, wenn wir nicht eben solchen Eingang bei den Persern, einem mittleren Stücke, fänden. Aber auch in den Choephoren beginnt wenigstens das erste Standlied damit. Somit ist anzunehmen, dass alle ersten Stücke (es liegen drei Beispiele vor) nothwendig einen solchen Eingang hatten, während in den mittleren Stücken bald die eine, bald die andere Praxis befolgt wurde, die Eingangsanapästen im letzten Stücke der Trilogie dagegen immer fehlten. Dass aber das Verhältniss in den Choephoren und den Persern ein verschiedenes ist, hängt ohne Zweifel mit der Selbständigkeit der Oekonomie des letzteren Dramas zusammen; und so wäre es auch nicht undenkbar, dass wenigstens in der Persertrilogie auch das letzte Stück, der Glaucus Potnieus, so eingeleitet wäre. Auf diesen halb melischen Partien ruht also das Gewicht der Composition in keinem Falle.

2. Die **Schutzflehenden** haben zunächst, in Ges. I, eine grossartig entwickelte Ouvertüre, in der die dactylische Tripodie,

welche sich auf das deutlichste von den übrigen Metren der Tragödie abhebt, das eigentliche Thema bildet; hierdurch schon geben sie sich als erstes Stück der Trilogie zu erkennen. Auf diese Ouvertüre folgt sogleich, wie es die Oekonomie des Stückes erheischte, die Hauptkatastrophe, Ges. II—III; dann erst kommt der Mittelsatz, Ges. IV—V, wovon der letzte das Hauptgewicht hat (wie schon der Inhalt vermuthen lässt). Beide enthalten das Hauptthema der ganzen Composition in mehreren schön entwickelten Perioden, nämlich die logaödische Tetrapodie

— ≥̆ | —̵⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖;

der Anfang des vierten Gesanges ist der Eingang des Haupttheiles. Es folgt die kleine dochmische Nachkatastrophe, Ges. VI. Diese Stellung der Nebenkatastrophe, welche wir sonst nur in den Eumeniden vorfanden, und die hier wie dort von der Oekonomie des Dramas abhängt, erweist sich so als nicht in nothwendiger Beziehung stehend zu der Stellung des Dramas in der Trilogie.

Eigenthümlich und auffällig scheint nun zu sein, dass hinter dieser Nachkatastrophe noch drei Gesänge folgen, als hätten wir das letzte Stück einer Trilogie vor uns, in welchem die Katastrophe möglichst vom Ende entfernt liegen muss. Aber näher betrachtet, erweisen die Verhältnisse sich doch als von ganz anderer Art. Der siebente Chorgesang, durchgängig aus choreïschen Hexapodien und Tetrapodien bestehend, zeigt durch die nicht im geringsten significante Form dieser Sätze (sie sind fast durchgängig von repetirter Gestalt), dass er, ohne irgend eine hervorragende Rolle zu spielen, nur eine Art Füllung und Anknüpfung ist; in der That sind seine Sätze die der Basis des Hauptthemas. Nun folgt noch als zweite, abgeschwächte Nachkatastrophe der Wechselgesang VIII in sehr bunten logaödischen Sätzen. Der Schlussgesang aber, IX, ist zwar in einem gegen die übrigen Rhythmen des Stückes sehr hervorstechenden Masse, den Jonici, geschrieben und würde auch dem Inhalte nach sehr gut als vollkommener Abschluss der Composition erscheinen können, bildet aber dennoch aus sehr stark wiegenden Gründen verschiedener Art kein Finale. Denn erstens sind die Jonici, hier wie gewöhnlich mit Dichoreen gemischt, ein zu lebhaftes und durch den Taktwechsel zu unruhiges Mass, als dass sie einen vollkommen befriedigenden Ab-

schluss bilden könnten. Sodann war das Finale als sehr wichtige Partie der Composition durch irgend eine Vordeutung vorzubereiten, und das ist hier gänzlich versäumt. Endlich müsste das Thema des Finale bis an den Schluss aushalten, wie wir bei den Eumeniden thatsächlich fanden, in den Sieben gegen Theben noch einmal beobachten werden, und wie aus seinem Zweck und seiner Natur ganz von selbst hervorgeht. Eben dieselben Jonici, und dies kann hier sofort erwähnt werden, leiten die Perser ein, ein Drama, welches als mittleres Stück keine Ouvertüre verwenden konnte. In der Endstrophe unserer Composition aber kommt nicht allein die Basis derselben wieder zur Geltung, sondern auch das Hauptthema schimmert noch einmal wieder durch.

Die Organisation der Schutzflehenden ist folglich:

I. Ouvertüre, dactylisch, in lebhaftere logaödische Weisen übergehend, schliesslich aber doch zu dem Hauptmasse zurückkehrend (Ges. I).

II. Hauptkatastrophe, dochmisch (Ges. II—III).

III. Mittelsatz, mit dem wohl entwickelten logaödischen Hauptthema (Ges. IV—V).

IV. Nachkatastrophe, dochmisch (Ges. VI).

V. Schlusstheil, worin die choreïsche Basis der Composition herrscht (Ges. VII), in die aus lebhaften Logaöden bestehende zweite Nachkatastrophe übergeht (Ges. VIII), endlich den beweglichen Jonici Platz macht, welche zum Abschluss drängen, um dennoch in der Schlussstrophe der Basis das ihr gebührende Gewicht wieder zu geben (Ges. IX). Es ist also auch die Anordnung des Schlusstheils dem im Agamemnon analog, denn auch dort bricht in der zweiten Strophe der Exodos, so wie in den Refrains zu den anapästischen Systemen das lebhafte logaödische Mass als eine Art zweiter Nebenkatastrophe hervor; nur besteht dort der Schlusstheil aus nur Einem Gesange, wie die raschere und energischere Handlung des Stückes es erforderte.

3. Die **Sieben gegen Theben** sind als Schlussstück ihrer Trilogie den Eumeniden ganz analog gebaut; nur tritt auch hier hervor, was der aufmerksame Leser bereits bei der Besprechung der Schutzflehenden gefunden haben wird, dass nämlich Aeschylus weder als Dichter noch als Componist nach einer Schablone gearbeitet hat, eben so wenig im Grossen als im Einzelnen. Was

das Wichtigste ist: die Hauptkatastrophe, dochmischen Masses und von schönster Ausbildung, beginnt das Stück (Ges. I—II). Aber nun folgt nicht sogleich der Mittelsatz, worin das Hauptthema herrschte, sondern eine blosse Erholung gleichsam nach jenem Tumulte, worin zwar das Hauptthema (in Str. α) präludirt wird, bald aber in lebhaftere logaödische Weisen übergeht, um zur Nachkatastrophe überzuleiten (Ges. III). Die Nachkatastrophe, ebenfalls dochmisch, umfasst Gesang IV—V. Der sechste bis achte Gesang bilden den Mittelsatz; der letztere hat zwar in der ersten Strophe noch das volle Hauptthema, geht dann aber in ruhigere Weisen über, die durch einige Contraste noch mehr hervorgehoben werden, um zum Finale vorzubereiten.

Das Hauptthema der Sieben gegen Theben ist eine vollkommen entwickelte und streng gegliederte Melodie, welche auf vier Tetrapodien, die paarweise zu Versen gekuppelt sind, vertheilt ist. Als Stammform muss angesehen werden:

⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]



Sie ist nach Umständen variirt, z. B. III, α, wo auch die letzte Tetrapodie springend ist, weil noch eine fallende Tetrapodie als Nachspiel das Ganze auf das beste abschliesst. Wir finden diese Periode viermal vollkommen entwickelt: III, α; VI, β; VII, α; VIII, α.

Der Schlussgesang der Sieben gegen Theben, ein Klagegesang, der wechselnd von der Antigone und der Ismene vorgetragen wird, schliesst das ganze Drama vermöge seines Inhaltes ausgezeichnet schön ab. Welch ein Unterschied von dem Wechselgesange am Ende des Agamemnon, in welchem die feindlichen Parteien den erbittertsten Wortkampf führen! Auch der Schlussgesang der Schutzflehenden, in welchem noch bange Zukunftsahnungen durchklingen, sticht bedeutend ab; noch stärker ist der Unterschied der Schlussgesänge in den beiden überlieferten Mittelstücken. Hier da-

gegen, nachdem der Bruderhass durch den Tod gesühnt ist und nach VIII, δ

> πέπαυται δ' ἔχθος, ἐν δὲ γαίᾳ
> ζοὰ φονορύτῳ
> μέμικται· κάρτα δ' εἴσ' ὅμαιμοι —

entrollt sich unseren Augen am Schlusse das schönste Bild, welches die allgemeine Aussöhnung enthält und dem Hasse der Brüder die zärtliche und tief religiöse Liebe der Schwestern entgegenstellt. Sonach muss dieser Wechselgesang seinem Inhalte nach als ein vollständig befriedigender, sich auf das Schönste abhebender und bereits durch den vorhergehenden Gesang gut vorbereiteter Schluss anerkannt werden. Er ist es aber auch in musikalischer Hinsicht. Ein ganz herrliches Strophenpaar, dessen Bau darzustellen wir leider nicht vermochten, da unser Zweck nur die Feststellung der allgemeinen Gesetzlichkeit war, wird durch eine Vorstrophe eingeleitet, wodurch der Gesang natürlich sich besonders deutlich abhebt, und durch eine Nachstrophe geschlossen, was ebenfalls nur bei sehr hervorragenden Gesängen bei Aeschylus geschieht, wie schon eine flüchtige Vergleichung zeigen wird. Schon der grossartige Bau der Strophe und ihrer Epodos lässt den Gesang als ein wirkliches F i n a l e erscheinen. Dann aber ist in ihr ein Thema entwickelt, welches selbst dem Hauptthema des Stückes die Wage hält. Auch das Thema des Finale besteht aus v i e r Sätzen, jambischen pochenden Tetrapodien freilich, die an sich wenig hervorragen würden, aber durch ihre constante Verbindung eben zu einer viergliedrigen Periode, in der jedes Glied einen vollen Einzelvers bildet, als ausserordentlich hervorragend nothwendig betrachtet werden müssen. Das Thema nämlich ist:

```
≥ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||      4
≥ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||      4
≥ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||      4
≥ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ]       4
```

Dreimal tritt es vollkommen entwickelt in demselben Gesange auf und herrscht demgemäss in jeder seiner Strophen, ein Fall, der in derselben Ausdehnung in der ganzen Literatur nicht wieder vorkommt. Somit können wir dieser Periode nicht absprechen, dass

sie mindestens eben so stark hervorrage, als die Themata der übrigen Ouvertüren und Finales, die wir kennen gelernt haben. Und wie herrlich wird das Thema noch durch den ganzen Strophenbau markirt! In der Proodos ist ihm ein Vorspiel gegeben, wodurch es sich scharf abhebt, dann ist es im Schlusssatze etwas variirt. Vollkommen rein und unverfälscht tritt es dann in der Strophe und der Epodos auf, und zwar folgen in beiden sogleich zwei kleine stichische Perioden aus Dipodien, welche die Hauptmasse ganz vorzüglich gut abheben, während die längeren Hexapodien, aber nur zweimal stehend, die Strophe zugleich voll und gewichtig abschliessen und dennoch das Hauptthema als eigentliche Masse der Strophe erscheinen lassen.

Vergeblich suchen wir nach der Vordeutung auf das Finale. Doch diese ist in dem analogen Hauptthema selbst gegeben. So finden wir auch hier, dass Aeschylus stets die Erfordernisse einer Composition bis ins Einzelne zu erfüllen weiss, ohne sich im Geringsten an todte Formulare zu binden.

4. Da die **Perser** eine vollkommen abgeschlossene Handlung enthalten, so muss auch ihre rhythmisch-musikalische Composition sich als selbständiger abgerundet erweisen. Trotzdem aber darf erwartet werden, dass dieselbe der Stellung des Dramas als zweites Stück der Trilogie angemessen sei. Und beide Rücksichten hat Aeschylus wieder, ohne den geringsten inneren Conflict, vollkommen zu vereinen gewusst, so widersprechend und entgegengesetzter Natur sie auch zu sein scheinen.

Das Eingangslied der Perser hat nicht nur einen sehr bemerkenswerthen Rhythmus, die Jonici, welche ein eben so gutes Eingangsthema bilden, als sie zum Abschlusse sich schlecht eignen (vgl. unter Nr. 2), sondern auch, dieser Rhythm bricht unmittelbar nach der Recitation einer längeren anapästischen Partie hervor, so dass schon aus diesen beiden gewichtigen Momenten sogleich die Natur des Liedes als ordentliche Ouvertüre geschlossen werden könnte. Dazu kommt noch, dass im vierten Gesange auf dieses Thema zurückgekommen wird. Aber betrachten wir das Verhältniss genauer, so befestigt sich die entgegengesetzte Meinung sogleich. Der vierte Gesang ist, wie seine ausserordentlich wechselnden logaödischen Sätze, die bei weitem die unruhigste Partie des Dramas bilden, sogleich verrathen, die Hauptkatastrophe des-

selben. Diejenigen Jonici also, die neben Choriamben die markirenden Contraste in der Katastrophe bilden und in einem kleinen Strophenpaare (Ges. V) noch einen Nachhall dazu abgeben, sollten das feierliche Eingangslied, die eigentliche Ouvertüre bilden können? Das ist ganz undenkbar. Unser Eingangslied also, weit davon entfernt, eine Ouvertüre zu sein, hat nur ein lebhaftes Mass erhalten, weil ein solches überhaupt für den Anfang passt und die Rückdeutung im vierten Gesange beweist vielmehr, dass es seine nächste Beziehung zum Fortschritte der Handlung hat. Und vergleichen wir das andere mittlere Stück, die Choephoren, so finden wir auch dort den Rhythm des Anfangsliedes ungemein lebendig. Denn obgleich er nur in jambischen Takten verfasst ist, so sind doch diese Jamben durch zahlreiche Auflösungen ungemein lebhaft, und dieses fällt noch mehr durch die contrastirenden Dehnungen auf, so dass eine Tetrapodie in Str. α aus lauter synkopirten Takten besteht.

Der zweite Gesang gibt sich durch die wechselnde Ausdehnung seiner Sätze sogleich als V o r k a t a s t r o p h e zu erkennen. Es ist sehr bemerkenswerth, dass hier, wie in allen anderen Fällen, die Nebenkatastrophe zu gleicher Zeit eine geringere Ausdehnung und grössere rhythmische Ruhe hat, als die Hauptkatastrophe. Die letztere ist in unserem Drama logaödisch.

Ein Hauptthema der Composition ist durchaus nicht zu constatiren. Im dritten Chorgesange freilich bricht sich die fallende logaödische Tetrapodie von der Form

> (über der ersten Senkung)
—̮ ᴗ | —̮ ᴗ | ⊔ | — ∧ ||

Bahn, ist in der zweiten und dritten Strophe sehr schön entwickelt und durch die erste Strophe, welche von pochenden choreïschen zu fallenden logaödischen Sätzen übergeht, vortrefflich eingeleitet. Auch kommt die Schlussstrophe des ganzen Dramas auf dieses Thema zurück, so dass eine Organisation wie im Agamemnon zu herrschen scheint; aber es ist nur eine verlorene Rückdeutung, keine ordentliche Entwickelung des Themas durch mehrere Strophen.

Dann aber ragt der sechste Gesang durch seine dactylischen Tetrapodien, die meist durch eine Tripodie oder eine zweite Tetrapodie zu längeren Versen entwickelt sind, mindestens eben

so stark hervor, als der dritte. Somit erkennen wir, dass die Perser zwei Hauptthemata haben gleich den Choephoren, und wir sind zu schliessen berechtigt, dass das erste dieser Themata im Phineus, das andere im Glaukos Potnieus herrschte.

Der Mittelsatz des Stückes ist also durch die Hauptkatastrophe in zwei Theile gesondert, und diese Sonderung war nothwendig, weil die beiden zu verwendenden Themata zu verschiedenen Charakters waren. Es ist, wie öfter bemerkt, das Wesen der musikalischen Katastrophe, plötzlich hereinzubrechen, so dass durch sie eine Scheidung, wie die hier nothwendige, sehr leicht erzielt werden konnte. Auch dafür, dass das erste und letzte Stück der Perser-Trilogie so abweichende Themen hatten, vermögen wir den Grund leicht anzugeben. Er liegt in der schon bemerkten Selbständigkeit der einzelnen Stücke dieser Trilogie.

Endlich, das Schlusslied des Stückes hebt sich durch die sehr lebhaften Anapästen, die zu zwei ordentlichen Strophen formirt sind, sehr bemerkenswerth ab. Aber an ein Finale ist auch wiederum nicht zu denken. Denn auch diese Anapästen thun nichts, als dass sie zum Aufbruche mahnen und übrigens sind die letzten beiden Strophen choreïsch und der Schluss geht, wie oben bereits bemerkt, in das erste Thema zurück.

Die Perser zeigen also auch durch ihre rhythmische Composition auf die unzweideutigste Weise, dass sie das mittlere Stück ihrer Trilogie waren. Die drei Hauptkriterien sind: 1) dass die Ouvertüre und 2) dass das Finale fehlt; 3) dass zwei Hauptthemata einander die Wage halten. Dass die rhythmische Katastrophe nicht wie in den Choephoren am Ende liegt, daran ist die grössere Selbständigkeit des Stückes schuld.

5. Westphal ist der Ansicht, dass die lyrischen Partien im **Prometheus** spätere Interpolationen seien, und wie gewöhnlich hat auch diese Ansicht ihre möglichst gedankenlosen Nachbeter gefunden. Die Westphal leitenden Kriterien sind so gut wie keine. Warum sollte Aeschylus immer eine bestimmte Zahl von Chorliedern angebracht haben? Wir haben gefunden, dass die Gliederung des musikalischen Kerns der Tragödien ganz unabhängig von einer bestimmten Anzahl der echten Chorlieder ist, und das Verdienst, diese aufzurechnen, ist so gering wie denkbar. Damit ist aber nichts gesagt. Und hätte der grosse Componist und Dichter

Aeschylus sich von lächerlichen Zahlenspeculationen leiten lassen wollen, so würde man wahrlich schon lange hinter seine Compositionsart gekommen sein. Aber noch einmal: wer Schablonenarbeit bei den grossen Classikern zu finden denkt, der irrt sich ganz gewaltig, findet aber sehr wohl seine Rechnung bei ein par späteren Alexandrinischen Versmachern (der Name „Dichter", ein heiliger und verehrungswürdiger, ist auf sie nicht anwendbar), die ihre Kunst an jenen figurirten Gedichten, den Βωμοί, Πτέρυγες Ἔρωτος, Ὠόν u. s. w. versucht haben. Ich weiss von einer viele Jahre fortgesetzten, mit grosser Hingebung gepflegten Arbeit, welche auf das traurige Resultat hinauslief, die einzelnen Choreuten hätten in den Chorgesängen die Silben zugewogen erhalten, und die entstehenden gleichen Summen seien das „Mysterium" der dramatischen Poesie. An Metrum und Rhythmus wurde nicht gedacht, noch weniger an die Möglichkeit eines solchen Zuwägens und daran, dass das Publikum nicht mit Rechentafeln im Theater erschien, worauf jeder blitzschnell die Moren notirte, die Summen und Differenzen nahm und die Schlussresultate verglich, sondern dass es leider aus fühlenden und denkenden, ja sogar mit Kunstsinn begabten Menschen zusammengesetzt war. Man muss solche Verirrungen, die wenigstens viele Berührungspunkte mit jenen Theorien von der nothwendigen Anzahl der Chorlieder u. dgl. haben nur beklagen.

Wir fanden, dass Aeschylus, ungehindert durch irgend welche Theorien und Speculationen, welche auf die für Gefühl und Wohlordnung berechnete Art der Composition hätten einwirken sollen, die letztere in freiester Weise gestaltete und nur gebunden durch die allgemeinen Normen der Schönheit. Trotzdem fanden wir die strengste Einheit in der Gliederung der ganzen Oresteia, und es konnte aus der Gestalt der einzelnen noch übrigen Dramen auch die musikalische Einheit ihrer Trilogien erschlossen werden. Aber die Perser-Trilogie, welche keine einheitliche Handlung hatte, sondern deren Stücke nur durch eine gemeinsame Idee verkettet waren, zeigte auch bereits, ganz wie zu erwarten war, eine grössere musikalische Selbstständigkeit der aus ihr erhaltenen Tragödie.

Ist es nun auffällig, wenn wir auch ein Stück unter den Dramen des Aeschylus finden, welches ohne compositionelle Einheit

ist, das also in hohem Grade sich schon der Sophokleïschen Art annähert? Warum soll und muss ein Dichter Alles was er schafft, in demselben Stile verfassen? Waren etwa die Alten geistig so arm, dass jeder, einem talentlosen Handwerker gleich, immer nur nach Einem Leisten arbeitete? Ein Goethe kann, ohne aus seiner Individualität herauszutreten, neben und hinter einander Werke der verschiedensten Tendenzen schreiben, die dennoch alle Meisterstücke in ihrer Art sind. Hätte aber ein alter Dichter den Faust geschrieben, da hätte man es so klar wie die Sonne gefunden, dass der prosaische Götz von Berlichingen, oder das schöne Epos „Hermann und Dorothea“, oder gar die Romane und noch mehr die naturwissenschaftlichen Abhandlungen nicht aus seiner Feder geflossen sein konnten. Man hätte also bald von untergeschobenen Werken gesprochen, bald einen Schiller bei Verfassung dieser und jener Schrift aushelfen lassen u. s. w.; und man wäre vollkommen sicher geworden, wenn dieselbe Idee schon einmal in dem Schädel eines armseligen Scholiasten gespukt hätte. Leider grassirt diese Sucht, die herrlichsten Schöpfungen des Alterthums in grosser Ausdehnung für untergeschoben zu erklären, noch immer, während man gleichzeitig keinen Anstand nimmt, ein ἴσῳ ὅμ u. dgl. m. ruhig in den Texten fortzudrucken.

Von unserm Standpunkte aus hätte sich nun eher der Prometheus verwerfen lassen, denn er hat in der That keine compositionelle Einheit. Aber wir wollen uns den Genuss dieser herrlichen Schöpfung nicht verkümmern, und jeder, der auch nur den Massstab des Stiles anlegt, wird in der herrlichen und grossartigen Diction sogleich den Altmeister der Tragödie erkennen, — wenn er nicht etwa in einigen ἅπαξ λεγόμενα, die diesem Drama so wenig als den übrigen fehlen, den Gegenbeweis zu finden glaubt.

Also bereits Aeschylus hat begonnen, die Stücke der Trilogie compositionell zu isoliren und gleichzeitig die Chorlieder vollkommen frei werden zu lassen als höchste Einheit der musikalischen Composition. Durch diese Thatsache erscheint er uns noch grösser: er hat nicht nur jene grossartige Kunstform der musikalisch einigen Trilogie geschaffen, sondern auch die neuere Tragödie ins Leben gerufen.

Ueber den vierten Gesang, die Monodie der Io, will ich noch bemerken, dass sie nur dem äusseren Anscheine nach aus einer Vorstrophe und einem ordentlichen Strophenpaar besteht. Trotz der Wiederholung des Schemas liegt keine echte Strophe vor, die der Periodologie nicht entbehren könnte, freilich auch kein einzelner Absatz, der nach S. 378 nicht wiederholt werden könnte. Eine Monodie ist nicht an jene Regel gebunden, die bei den Wechselgesängen ihre volle Anwendung hat. Dass aber kein einzelner Absatz vorliegt, wird in unserer Lehre von den Monodien belegt werden; wir haben es hier vielmehr mit wirklichen Perioden zu thun, die aber durch recitative Verse mannigfach unterbrochen sind, wesshalb allerdings im grossen Ganzen die Periodologie zu leugnen ist.

---

§ 47. Allgemeine Regeln für die Composition der Trilogien.

1. Ich fasse nun die in den vorigen Paragraphen zu Tage geförderten Hauptresultate zusammen, deren Werth für die Praxis und deren Begründung ebendaher zu entnehmen ist, aber durchaus eine genaue Vergleichung der Texte erfordert.

I. Nur das erste Stück der Trilogien hat eine wirkliche Ouvertüre, die also zugleich die Ouvertüre der ganzen Trilogie ist (Ag., Suppl.).

II. Das letzte Stück der Trilogie enthält das Finale derselben (Eum., Sept.); die übrigen Stücke sind ohne Finale.

III. Die Ouvertüre wie das Finale scheinen gewöhnlich im dactylischen Masse componirt worden zu sein, da dieser Takt als der feierlichste sich am besten zum Eingange und Abschlusse der Trilogie eignete (Ag., Suppl., Eum.); doch eignen sich auch Choreen für das Finale (Sept.), schwerlich aber die lebhafteren Takte. Ouvertüre und Finale der Composition hatten dasselbe Taktmass (Ag.; — Eum.). Auf jene muss im Verlauf des Stückes zurückgedeutet, auf dieses vorbereitet werden.

IV. Die ersten wie die dritten Stücke der Trilogien hatten ein einziges Hauptthema (Ag., Eum., Suppl., Sept.).

V. Das mittlere Stück der Trilogien hatte zwei Hauptthemata, von denen das eine, zuerst angewandt, dem des ersten, das andere, darauf folgende, dem des letzten Stückes der Trilogie gleichkam (Cho., Pers.).

VI. Die Hauptkatastrophe steht im ersten Stück der Trilogie weder am Anfange noch am Ende (Ag., Suppl.); im mittleren Stücke steht sie ganz am Schluss, wenn der sachliche Zusammenhang der Trilogie ein enger ist (Cho.), dagegen in der Nähe der Mitte, wenn die einzelnen Dramen derselben selbständigen Inhalt haben (Pers.). Im dritten Stücke der Trilogie liegt sie ganz am Anfange (Eum., Sept.).

VII. Die Hauptkatastrophe wie die Nebenkatastrophe waren in den unruhigsten Rhythmen componirt, jedoch so, dass die der (immer ausgedehnteren) Hauptkatastrophe die unruhigsten waren, entweder durch das Taktmass, oder den Bau der Sätze, resp. Perioden. (Auch in den Choephoren kann man in der Nebenkatastrophe stichische Perioden annehmen.) Für die Hauptkatastrophe wurden gewöhnliche Dochmien (Ag., Cho., Eum., Suppl., Sept.), selten Logaöden von wechselnden Sätzen (Pers.) gewählt. Im letzteren Falle konnte die Nebenstrophe aus unruhigen Choreen gebildet sein (die nächste Stufe unter jenem Masse, Pers.); sonst wurde sie ebenfalls aus Dochmien (Cho., Eum., Suppl., Sept.) oder aus Logaöden unruhigen Baues oder mit starken Contrasten gebildet (Ag.).

2. Schliesslich mögen noch in grösster Kürze die Kriterien zusammengestellt werden, welche an jedem einzelnen Stücke erkennen lassen, welche Stellung es in der Trilogie einnahm.

I. Kennzeichen für die Anfangsstücke:
   Einleitende Anapästen am Eingange.
   Ouvertüre vorhanden, Finale fehlend.
   Ein einziges Hauptthema.
   Hauptkatastrophe inmitten der Composition.

II. Kennzeichen für die Mittelstücke:
   Einleitende Anapästen am Eingange oder mindestens vor dem ersten Standliede.
   Weder Ouvertüre noch Finale vorhanden.

Zwei Hauptthemata.
Hauptkatastrophe am Ende der Composition oder in ihrer Mitte.

III. Kennzeichen für die Schlussstücke:
Keine einleitenden Anapästen.
Keine Ouvertüre, dagegen Finale.
Ein einziges Hauptthema.
Hauptkatastrophe gleich am Anfange des Stückes.

Alle aufgeführten Thatsachen, bis in die Einzelheiten hinein, geschöpft nicht aus vorgefassten Meinungen, sondern einfach den überlieferten Meisterwerken entnommen, lassen aus dem Grunde keinen Zweifel daran aufkommen, dass der Dichter mit vollem Bewusstsein sie geschaffen habe, weil sie nicht nur ausgezeichnet mit der Oekonomie der Dramen harmoniren, sondern auch das Taktmass der einzelnen Partien, der Bau der Sätze, Verse, Perioden, Strophen und ganzen Gesänge durchaus im vollsten Einklange mit dem Inhalte des Textes ist und völlig dieselben Kriterien überall sicher leiten.

Die lyrischen Partien
in den Tragödien des Sophokles,

rhythmisch geordnet.

Ajax.

I.

Die Parodos, V. 172—200.

σ. ῏Η ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις —
ὢ μεγάλα φάτις, ὢ
μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς
Ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,
5 ἤ πού τινος νίκας ἀκάρπωτον χάριν,
ἤ ῥα κλυτῶν ἐνάρων ψευσθεῖσ᾽, ἀδώροις
εἴτ᾽ ἐλαφαβολίαις;
Ἦ χαλκοθώραξ σοί τιν᾽ Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
10 μαχαναῖς ἐτίσατο λώβαν;

ἀ. Οὔποτε γὰρ φρενόθεν ἐπ᾽ ἀριστερά,
παῖ Τελαμῶνος, ἔβας
τόσσον, ἐν ποίμναις πίτνων·
Ἥκοι γὰρ ἂν θεία νόσος· ἀλλ᾽ ἀπερύκοι
5 καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος Ἀργείων φάτιν.
εἰ δ᾽ ὑποβαλλόμενοι κλέπτουσι μύθους
οἱ μεγάλοι βασιλῆς,
Ἢ τᾶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς,
μὴ μή μ᾽ ἄναξ ἔθ᾽ ὧδ᾽ ἐφάλοις κλισίαις
10 ὄμμ᾽ ἔχων κακὰν φάτιν ἄρῃ·

ἐπ. Ἀλλ᾽ ἄνα ἐξ ἑδράνων ὅπου μακραίων
στηρίζει ποτὲ τᾷδ᾽ ἀγωνίῳ σχολᾷ
ἄταν οὐρανίαν φλέγων.
Ἐχθρῶν δ᾽ ὕβρις ὧδ᾽ ἀτάρβηθ᾽ ὁρμᾶτ᾽ ἐν εὐανέμοις βάσσαις
5. καγχαζόντων γλώσσαις βαρυάλγητ᾽, ἐμοὶ δ᾽ ἄχος ἕστακεν.

Str. α, 8. σοί st. ἤ. Reiske.
Ep. 1. μακραίων st. μακραίωνι. Neue.
4. ἀτάρβηθ᾽ st. ἀτάρβητα. Gleditsch.

Str.

I. — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ‖
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ ‖
∟ ◡ | — — | ∟ ◡ | — ⊼]

II. — ⁝ ∟ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖
— ⁝ ∟ ◡ | — — ‖ ∟ ◡ | — — ‖ ∟ ◡ | — ⊼ ‖ 5
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — ‖ ∟ ◡ | — — ‖
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼]

III. — ⁝ ∟ ◡ | — — ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ ‖
— ⁝ ∟ ◡ | — ≥ ‖ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ⊼ ‖
∟ ◡ | ∟ ◡ | — ◡ ◡ | — —] 10

I. dor.

4 . 3 . 4 .

II. dor.

. 2 3 . 2 2 2 . 3 2 . 3 = ἐπ.

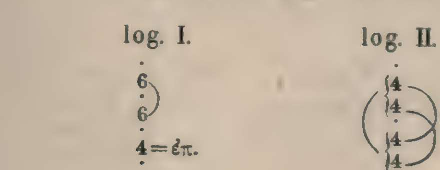
III. dor.

. 2 3 . 2 3 . 4 = ἐπ. .

Epod.

I. ∼◡ ◡ | ∼◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
— > | ∼◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | ∼◡ ◡ | — ◡ | — ∧]

II. > ⁝ ∼◡ ◡ | — ◡ | — > | ∟ ‖ — ◡ | ∼◡ ◡ | — > | — ∧ ‖
> ⁝ — > | — > | ∼◡ ◡ | ∟ ‖ — ◡ | ∼◡ ◡ | — > | — ∧] 5



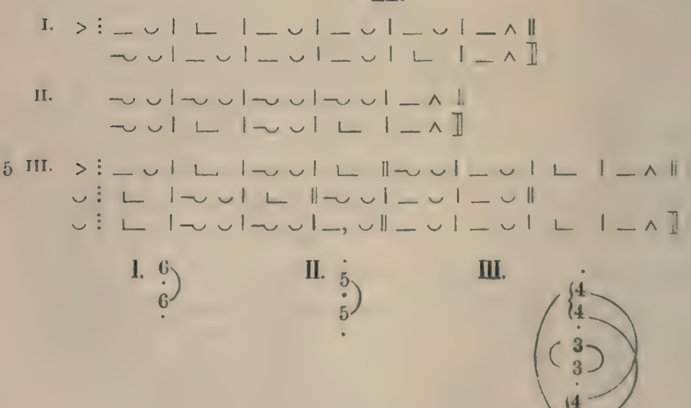
II.

Kommos des Chores allein,
V. 221—232 || 245—256.

σ. Οἵαν ἐδήλωσας ἀνδρὸς αἴθονος
ἀγγελίαν, ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν,
Τῶν μεγάλων Δαναῶν ὑπὸ κληζομέναν,
τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
5 Οἴμοι φοβοῦμαι τὸ προσέρπον· περίφαντος ἀνὴρ
θανεῖται, παραπλήκτῳ χερὶ συγκατακτὰς
κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ βοτῆρας ἱππονώμας.

ἀ. Ὥρα τιν᾽ ἤδη κάρα καλύμμασι
κρυψάμενον ποδοῖν κλοπὰν ἀρέσθαι,
Ἢ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν ἑζόμενον
ποντοπόρῳ ναΐ μεθεῖναι.
5 Τοίας ἐρέσσουσιν ἀπειλὰς δικρατεῖς Ἀτρεῖδαι
καθ᾽ ἡμῶν· πεφόβημαι λιθόλευστον Ἄρη
ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπείς, τὸν αἶσ᾽ ἄπλατος ἴσχει.

Gstr. 1. ἤδη st. ἤδη τοι. Dindorf.
κάρα st. κρᾶτα. Triklinios.



III.

Zweiter Kommos, V. 348—427.

Ᾱ. Ἰώ, σ. α΄.
φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν φίλων,
μόνοι ἔτ' ἐμμένοντες ὀρθῷ νόμῳ,
Ἴδεσθέ μ' οἷον ἄρτι κῦμα φοινίας ὑπὸ ζάλης
ἀμφίδρομον κυκλεῖται. 5

Χ̄. Οἴμ', ὡς ἔοικας ὀρθὰ μαρτυρεῖν ἄγαν·
δηλοῖ δὲ τοὔργον ὡς ἀφροντίστως ἔχει.

Ᾱ. Ἰώ, ἀ. α΄.
γένος ναΐας ἀρωγὸν τέχνας,
ἅλιον ὃς ἐπέβας ἑλίσσων πλάταν,
Σέ τοι, σέ τοι μόνον δέδορκα πημονὰν ἐπαρκέσοντ'.
ἀλλά με συνδάιξον. 5

Χ̄. Εὔφημα φώνει· μὴ κακὸν κακῷ διδοὺς
ἄκος, πλέον τὸ πῆμα τῆς ἄτης τίθει.

Str. α΄.

— — ‖
I. ⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]
II. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧] 5
trim.
trim.

I. II. chor.

do, do, do, do — 4, 4, log. 4 = ἐπ.

σ. β'. Ā. Ὁρᾷς τὸν θρασὺν, τὸν εὐκάρδιον
τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχαις,
ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;
οἴμοι γέλωτος, οἷον ὑβρίσθην ἄρα.
5 T̄. μή, δέσποτ' Αἴας, λίσσομαί σ', αὔδα τάδε.
Ā. Οὐκ ἐκτὸς ἄψορρον ἐκνεμεῖ πόδα;
αἰαῖ, αἰαῖ.
T̄. ὦ πρὸς θεῶν ὕπεικε καὶ φρόνησον εὖ.
Ā. Ὦ δύσμορος, ὃς χερὶ μὲν
10 μεθῆκα τοὺς ἀλάστορας, ἐν δ' ἑλίκεσσι
βουσὶ καὶ κλυτοῖς πεσὼν αἰπολίοις
ἐρεμνὸν αἷμ' ἔδευσα.
X̄. τί δῆτ' ἂν ἀλγοίης ἐπ' ἐξειργασμένοις;
οὐ γὰρ γένοιτ' ἂν ταῦθ' ὅπως οὐχ ὧδ' ἔχειν.

ἀ. β'. Ā. Ἰὼ πάνθ' ὁρῶν, ἁπάντων ἀεὶ
κακῶν ὄργανον, τέκνον Λαρτίου,
κακοπινέστατόν τ' ἄλημα στρατοῦ,
ἦ που πολὺν γέλωθ' ὑφ' ἡδονῆς ἄγεις.
5 X̄. ξὺν τῷ θεῷ πᾶς καὶ γελᾷ κὠδύρεται.
Ā. Ἴδοιμί νιν, καίπερ ὧδ' ἀτώμενος.
ἰώ μοί μοι.
X̄. μηδὲν μέγ' εἴπῃς· οὐχ ὁρᾷς ἵν' εἶ κακοῦ;
Ā. Ὦ Ζεῦ, προγόνων προπάτωρ,
10 πῶς ἂν τὸν αἱμυλώτατον, ἐχθρὸν ἄλημα,
τούς τε δισσάρχας ὀλέσσας βασιλῆς,
τέλος θάνοιμι καὐτός.
T̄. ὅταν κατεύχῃ ταῦθ', ὁμοῦ κἀμοὶ θανεῖν
εὔχου· τί γὰρ δεῖ ζῆν με σοῦ τεθνηκότος;

Str. β, 6. οὐκ hinter ἐκτός getilgt. Neue.

Str. β′.

I. Aj. ⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]
trim.
T. trim. 5

II. Aj. ⏒ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | — ∧ ‖
— — — — ‖
T. trim.

III. Aj. > ⁝ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏒ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ 10
— ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]
Chor. trim.
trim.

I.
do
do
do
do
do
do

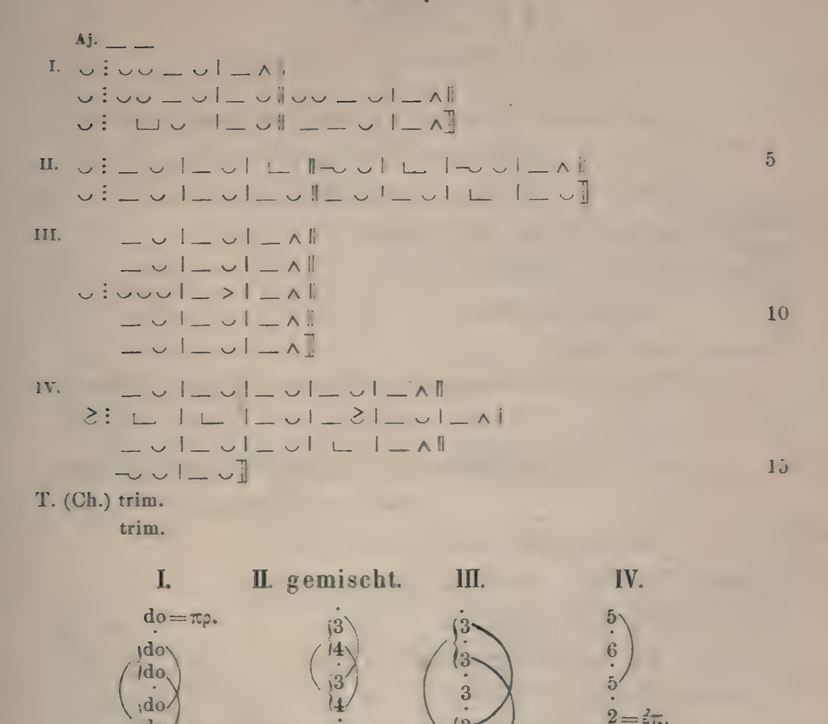
II. log.
3
6
6
3

σ. γ'. Α 'Ιὼ
σκότος ἐμὸν φάος
ἔρεβος ὡς φαεννότατον, ὡς ἐμοί,
ἕλεσθ' ἕλεσθέ μ' οἰκήτορα,
5 Ἕλεσθέ μ'· οὔτε γὰρ θεῶν γένος οὔθ' ἁμερίων
ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων.
'Αλλά μ' ἁ Διὸς
ἀλκίμα θεὸς
ὀλέθριον αἰκίζει.
10 ποῖ τις οὖν φύγῃ;
ποῖ μολὼν μενῶ;
Εἰ τὸ μὲν φθίνει, φίλοι, δόμου
κλέος, μώραις δ' ἄγραις προσκείμεθα,
πᾶς στρατὸς δίπαλτος ἄν με
15 χειρὶ φονεύοι.
Τ. ὦ δυστάλαινα, τοιάδ' ἄνδρα χρήσιμον
φωνεῖν, ἃ πρόσθεν οὗτος οὐκ ἔτλη ποτ' ἄν.

ἀ. γ'. Α. 'Ιὼ
πόροι ἁλίρροθοι
πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον,
πολὺν πολύν με σαρόν τε δὴ
5 Κατείχετ' ἀμφὶ Τροίαν χρόνον· ἀλλ' οὐκ ἔτι μ', οὐκ
ἔτ' ἀμπνοὰς ἔχοντα. τοῦτό τις φρονῶν ἔστω.
Ὦ Σκαμάνδριοι
γείτονες ῥοαί,
εὔφρονες 'Αργείοις,
10 οὐκ ἔτ' ἄνδρα μὴ
τόνδ' ἴδητ', ἔπος
'Εξερέω μέγ', οἷον οὔτινα
Τροία δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ
'Ελλάδος· τὰ νῦν δ' ἄτιμος
15 ὧδε πρόκειμαι.
Χ. οὔτοι σ' ἀπείργειν, οὐδ' ὅπως ἐῶ λέγειν
ἔχω, κακοῖς τοιοῖσδε συμπεπτωκότα.

Str. γ, 12—13. Das handschriftliche τοῖσδ' ὁμοῦ πέλας hinter φίλοι ist ganz sinnlos; was man dafür vorgeschlagen, z. B. Dindorfs

Str. γ'.



τίσις δ' ὁμοῦ πέλει stellt den Sinn eben so wenig her. Ich halte τοῖς für eingedrungen, seit πέλας für κλέος verschrieben war; das δ gehört noch zu ομου, so dass wir δόμου erhalten und schreiben: δόμου κλέος.

Auf den ersten Blick wird man erkennen, wie nun Sinn und Metrum hergestellt seien. Gstr. γ, 13 war στρατοῦ vor δέρχϑῃ zu tilgen; ib. 14 Ἑλλάδος nach Gleditsch, der mannigfach anders gestaltet, aber weder Sinn in den Text bringt, noch ein erträgliches Metrum herstellt.

IV.

Erstes Stasimon, V. 596—645.

σ. α'. Ὦ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μέν που ναίεις ἁλίπλακτος
εὐδαίμων πᾶσιν περίφαντος ἀεί·
Ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος
Ἰδᾴδι μίμνων χειμῶνι πόᾳ τε μηνῶν
ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι
5 Πόνῳ τρυχόμενος,
κακὰν ἐλπίδ' ἔχων
Ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀΐδηλον Ἅιδαν.

ἀ. α'. Καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας ξύνεστιν ἔφεδρος, ὤμοι μοι,
θείᾳ μανίᾳ ξύναυλος·
Ὃν ἐξεπέμψω πρὶν δή ποτε θουρίῳ
κρατοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώτας
φίλοις μέγα πένθος εὕρηται.
5 Τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν
μεγίστας ἀρετᾶς
Ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις Ἀτρείδαις.

Str. α', 3. L.: Ἰδαίᾳ μίμνων λειμώνια ποίαι μήλων. Ich habe mich an Schneidewin gehalten. Hermann's Aenderung Ἰδαίᾳ μίμνω λειμώνι' ἄποινα, μηνῶν ist wie so oft eben so unverständlich als das Ueberlieferte. Die Form Ἰδαΐς als Substantiv hat nicht das Geringste Auffällige, und wenn Schneidewin noch Bedenken trägt, für den besseren Atticism die Ellipse von γῆ zuzulassen, so braucht man nur daran zu erinnern, dass eigentlich alle griechischen Ländernamen die Feminina von Adjectiven sind, z. B. Θρᾳκία = Θρ. γῆ; selbst mit dem Namen Ἑλλάς verhält es sich nicht anders. Uebrigens sind die elliptischen Ausdrücke ἡ ξένη,

Str. α′.

— > | ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ≥ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — > ‖ — > |
⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ≥ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — > | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏕ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧]]

III. ⏑ ⁝ ⊔ | ⏕ ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏑ ⁝ ⊔ | ⏕ ⏑ | — ∧]]

IV. ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | ⏑⏑⏑ ‖ ⏑⏑⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

I. 4 4 4 II. 6 6 4 = ἐπ. III. 3 3 IV. 4 4

ἡ οἰκεία, ἡ ἑαυτῶν u. s. w. auch bei den besten attischen Schriftstellern üblich genug. Man vergleiche die Zusammenstellung von Lambertus Bos in dem interessanten Buch „Ellipses Graecae“.

V. 4. εὐνῶμαι st. εὐνόμαι. Schneidewin etc.

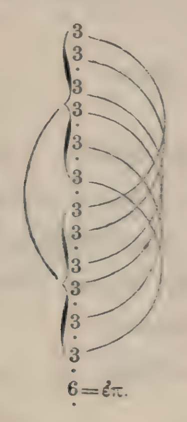
σ. β΄. Ἦ που παλαιᾷ μὲν σύντροφος ἁμέρᾳ,
λευκᾷ δὲ γήρᾳ μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦντα
φρενομόρως ἀκούσῃ,
αἴλινον αἴλινον,
5 οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς
ἥσει δύσμορος, ἀλλ' ὀξυτόνους μὲν ᾠδὰς
θρηνήσει, χερόπλεκτοι δ'
ἐν στέρνοισι πεσοῦνται
δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

ἀ. β΄. Κρέσσων γὰρ Ἅιδᾳ κεύθων ὁ νοσῶν μάταν,
ὃς ἐκ πατρῴας ἥκων γενεᾶς, ἄριστος
πολυπόνων Ἀχαιῶν,
οὐκ ἔτι συντρόφοις
5 ὀργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτὸς ὁμιλεῖ.
ὦ τλάμων πάτερ, οἵαν σε μένει πυθέσθαι
παιδὸς δύσφορον ἄταν,
ἂν οὔπω τις ἔθρεψεν
δίων Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε.

Str. β, 1. σύντροφος st. ἔντροφος. Nauck.
V. 9. ἄμυγμα st. ἀμύγματα. Bothe.

Str. β′.

> ⁝ — ⏑ | — > | └ ‖~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
≳ ⁝ — ⏑ | — > | └ ‖~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ~⏑ ⏑ | └ ‖~⏑ ⏑ | └ | — ∧ ‖ 5
— > | ~⏑ ⏑ | └ ‖~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
> | ~⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
— > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧]



V.

Hyporchem als zweites Stasimon,
V. 693—718.

σ. Ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ανεπτόμαν. ἰὼ ἰὼ Πὰν Πάν,
ὦ Πὰν Πὰν ἁλίπλαγκτε, Κυλλανίας χιονοκτύπου
πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ θεῶν χοροποί' ἄναξ,
ὅπως μοι Νύσια Κνώσσι' ὀρχήματ' αὐτοδαῆ ξυνὼν ἰάψῃς.
5 νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.
'Ικαρίων δ' ὑπὲρ μολὼν πελαγέων ἄναξ Ἀπόλλων ὁ Δάλιος εὔγνωστος
ἐμοὶ ξυνείης διὰ παντὸς εὔφρων.

ἀ. Ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης. ἰὼ ἰώ. νῦν αὖ,
νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐάμερον πελάσαι φάος
θοᾶν ὠκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας λαθίπονος πάλιν,
θεῶν δ' αὖ πάνθυτα θέσμι' ἐξήνυσ' εὐνομίᾳ σέβων μεγίστᾳ.
5 πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει
Κοὐδὲν ἀναύδητον φατίξαιμ' ἄν, εὖτέ γ' ἐξ ἀέλπτων Αἴας μετανεγνώσθη
θυμοῦ δ' Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων.

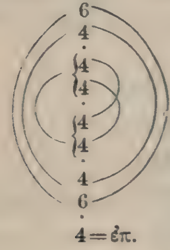
Str. α, 6. ὑπὲρ μολὼν πελαγέων st. ὑπὲρ πελαγέων μολών.

V.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⌞ | ⌞ |
— ∧ ‖
— > | ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — > | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — > | ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ |
— ∧ |
⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⟧ 5

II. ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ |
⏕ ⏑ | — > | — ∧ ‖
≥ ⁝ — ⏑ | ⌞ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ⟧

I.

6
4
{4
{4
{4
{4
4
6
4 = ἐπ.

II.

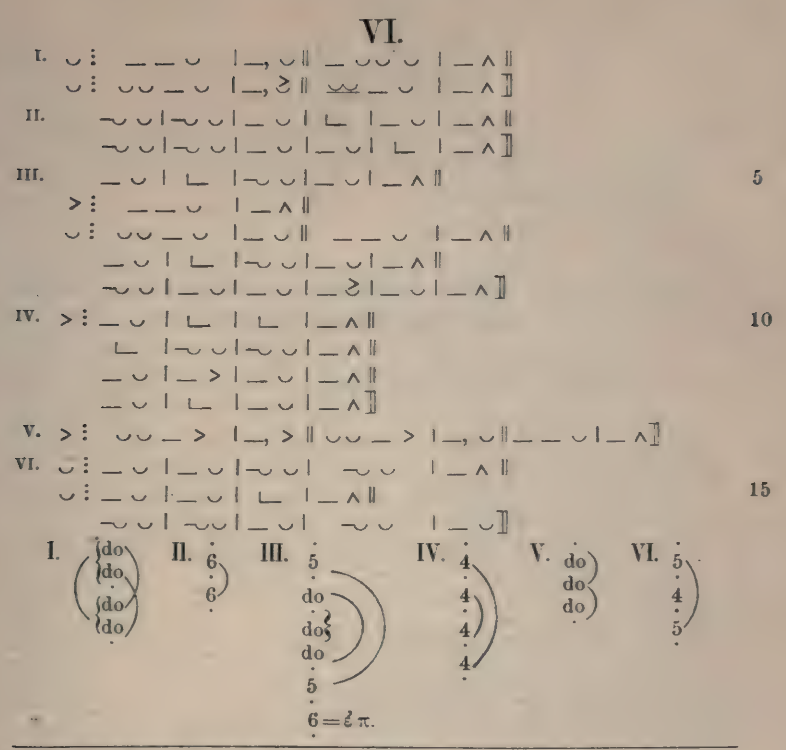
4
4
4
6 = ἐπ.

VI.

Dritter Kommos, V. 879—890 || 925—936.
900—903 || 946—949.
909—914 || 954—960.

σ. Τίς ἂν δῆτά μοι, τίς ἂν φιλοπόνων
ἁλιαδᾶν ἔχων ἀΰπνους ἄγρας
Ἢ τίς Ὀλυμπιάδων θεᾶν ἢ ῥυτῶν
Βοσπορίων ποταμῶν τὸν ὠμόθυμον
5 Εἴ ποθι πλαζόμενον κυρεῖ
λεύσσων ἀπύοι;
σχέτλια γὰρ μακρῶν ἀλάταν πόνων
οὐρίων μὴ πελάσαι δρόμων
ἀλλ' ἀμενηνὸν ἄνδρα μὴ λεύσσειν ὅπου.
10 Ὤμοι ἐμῶν νόστων·
ὤμοι, κατέπεφνες, ἄναξ
τόνδε συνναύταν, τάλας·
ὦ ταλαίφρων γύναι.
Ὤμοι ἐμᾶς ἄτας, οἷος ἆρ' αἱμάχθης, ἄφαρκτος φίλων·
Ἐγὼ δ' ὁ πάντα κωφὸς, ὁ πάντ' ἄιδρις,
15 κατημέλησα. πᾶ πᾶ
κεῖται ὁ δυστράπελος δυσώνυμος Αἴας;

ἀ. Ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες χρόνῳ
στερεόφρων ἄρ' ὧδ' ἐξανύσειν κακὰν
Μοῖραν ἀπειρεσίων κακῶν. τοῖά μοι
πάννυχα καὶ φαέθοντ' ἀνεστέναζες
5 Ὠμόφρων ἐχθοδόπ' Ἀτρείδαις
οὔλῳ σὺν πάθει.
μέγας ἄρ' ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος
πημάτων, ἦμος ἀριστόχειρ
[οὐλομένων] ὅπλων ἔκειτ' ἀγὼν πέρι.
10 Ὤμοι ἀναλγήτων
δισσῶν ἐθρόησας ἄναυδ'
ἔργ' Ἀτρειδᾶν τῷδ' ἄχει.
ἀλλ' ἀπείργοι θεός.
Ἦ ῥα κελαινώπαν θυμὸν ἐφυβρίζει πολύτλας ἀνὴρ
15 Γελᾷ δὲ τοῖσδε μαινομένοις ἄχεσιν
πολὺν γέλωτα, φεῦ φεῦ,
ξύν τε διπλοῖ βασιλῆς κλύοντες Ἀτρεῖδαι.



Str. 1. δῆτα st. δή. Hermann.

V. 4. ἴδρις hinter ποταμῶν, allgemein verworfen.

V. 12. ἰὼ hinter συνναύταν ausgelassen. Hermann.

Gstr. 11—12. ἄναυδ' ἔργ' st. ἄναυδον ἔργον. Hermann.

Gstr. 2. ἄρ' vor ὧδ' eingesetzt. Erfurdt.

V. 9. οὐλομένων ergänzt von Thiersch.

Absatz II (Per. II) habe ich jetzt nach Hermanns Emendationen gestaltet. Ich bitte desshalb die Eintheilung im Leitfaden zu corrigiren. Ich wurde durch dort belobte Conjecturen eines Anderen, die sich bei genauerer Prüfung als haltlos erwiesen haben, zu jener Eintheilung bestimmt. Aber der Satz — > | — > | — ◡ | — ∧ ‖ kann nicht vorkommen und konnte nur von Solchen angenommen werden, welche den antiken Rhythmus gefunden zu haben glauben, wenn sie die modernen Tetrapodien, ohne an irgend etwas Anderes zu denken, hergestellt haben.

VII.

Drittes Stasimon, V. 1185—1222.

α΄. Τίς ἄρα νέατος ἐς πότε λήξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός,
τὰν ἄπαυστον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοήτων μόχθων ἄταν ἐπάγων
'Αν τὰν εὐρώδεα Τρωΐαν,
δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων;

α. α΄. Ὄφελε πρότερον αἰθέρα δῦναι μέγαν ἢ τὸν πολύκοινον Ἅιδαν
κεῖνος ἀνὴρ, ὃς στυγερῶν ἔδειξεν ὅπλων Ἕλλασιν κοινὸν Ἄρη·
Ἰὼ πόνοι πρόγονοι πόνων.
κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους.

σ. β΄. Ἐκεῖνος οὔτε στεφάνων
οὔτε βαθειᾶν κυλίκων
νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὁμιλεῖν,
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον,
5 δύσμορος, οὔτ' ἐννυχίαν
τέρψιν ἰαύειν.
Ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὤμοι·
κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὕτως
ἀεὶ πυκιναῖς δρόσοις τεγγόμενος κόμας,
10 λυγρᾶς μνήματα Τροίας.

ἀ. β΄. Καὶ πρὶν μὲν ἐξ ἐννυχίου
δείματος ἦν μοι προβολὰ
καὶ βελέων θούριος Αἴας·
νῦν δ' οὗτος ἀνεῖται στυγερῷ
5 δαίμονι. τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν
τέρψις ἔπεσται;
Γενοίμαν ἵν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντου
πρόβλημ' ἁλίκλυστον, ἄκραν
ὑπὸ πλάκα Σουνίου, τὰς ἱερὰς ὅπως
10 προσείποιμεν Ἀθάνας.

Str. α, 3. ἂν st. ἀνὰ und Τρωΐαν st. Τροίαν. Ahrens (vgl. Philol. VI, 6).

Gstr. β. ἐξ hinzugefügt von Dindorf.

Str. α'.

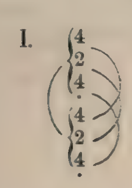
I. ⏑⏑⏑|⏑⏑⏑|⏖⏑| └ ‖⏖⏑| └ ‖⏖⏑|–⏑| └ |
– ∧‖
–⏑|–⫺|⏖⏑|–, ⏑‖–⏑| └ ‖–>|–>|⏖⏑|
– ∧]]

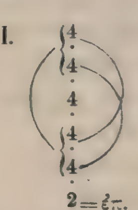
II. ⫺⁝ –⫺|⏖⏑|–⏑|– ∧‖
>⁝⏖⏑|–⏑|–>|– ∧]]

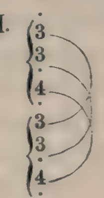
Str. β'.

I. ⏑⁝ –⏑| └ |⏖⏑|– ∧‖
⏖⏑| └ |⏖⏑|– ∧‖
⏖⏑| └ |⏖⏑|–⏑‖
>⁝⏖⏑| └ |⏖⏑|– ∧‖
⏖⏑| └ |⏖⏑|– ∧‖ 5
⏖⏑|–⏑]]

II. ⏑⁝ └ |–⏑| └ ‖⏖⏑|–⏑|–⏑‖
>⁝⏖⏑|–⏑| └ |– ∧‖
⏑⁝⏖⏑|–⏑| └ ‖⏖⏑|–⏑|– ∧‖
⫺⁝ └ |⏖⏑| └ |– ∧]] 10







Electra.

I.

Kommos, V. 121—250.

σ. α'. X̄. Ὦ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
Ἠλέκτρα ματρός, τίν ἀεὶ τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγὰν
Τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθεώτατα
ματρὸς ἁλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
5 Κακᾷ τε χειρὶ πρόδοτον; ὡς ὁ τάδε πορὼν
ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν.
H̄. Ὦ γενέθλα γενναίων,
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τί με
10 φυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε,
μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον.
Ἀλλ' ὦ παντοίας φιλότητος ἀμοιβόμενοι χάριν
Ἐᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύειν,
αἰαῖ, ἱκνοῦμαι.

ἀ. α. X̄. Ἀλλ' οὔτοι τόν γ' ἐξ Ἀίδα
παγκοίνου λίμνας πατέρ' ἀνστάσεις οὔτε γόοισιν οὔτ' ἄνταις.
Ἀλλ' ἀπὸ τῶν μετρίων ἐπ' ἀμήχανον
ἄλγος ἀεὶ στενάχουσα διόλλυσαι,
5 Ἐν οἷς ἀνάλυσίς ἐστιν οὐδεμία κακῶν.
τί μοι τῶν δυσφόρων ἐφίει;
H̄. Νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς
οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται.
ἀλλ' ἐμέ γ' ἁ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας,
10 ἃ Ἴτυν αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται,
ὄρνις ἀτυζόμενα, Διὸς ἄγγελος.
Ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν,
Ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ
αἰαῖ δακρύεις.

Str. α, 3. ἀθεώτατα st. ἀθεωτάτας. Porson.
V. 7. πατέρων hinter γενναίων getilgt. Monk.

Str. α´.

Ch.

I. — — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
— — | — — | — ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ — — | — ⏑ ⏑ | ∟ ⏑ |
— — | — ⊼]

II. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑]

III. ⏑ ⋮ — ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏑ ⋮ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

El.

IV. — ⏑ ⏑ | — — | ⊔ | — ⊼ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖ 10
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑]

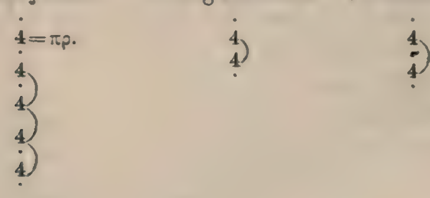
V. > ⋮ ∟ | ∟ | ∟ | —, ω ‖ ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

VI. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
∟ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

I. dactylisch. II. dactylisch. III. choreïsch.

I.	II.	III.
4	4	6
4	4	6
5 = ἐπ.		

IV. dactylisch. V. logaödisch. VI. choreïsch.



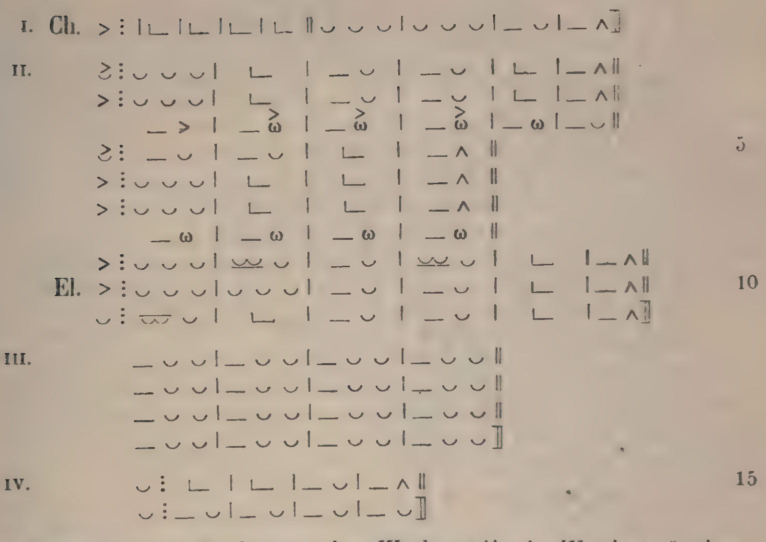
σ. β'. Χ. Οὔτοι σοι μούνᾳ, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν
Πρὸς ὅτι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,
οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾷ ξύναιμος,
οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα,
5 κρυπτᾷ τ' ἀχέων ἐν ἥβᾳ
ὄλβιος ὃν ἁ κλεινὰ
γᾶ ποτε Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὔφρονι
βήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν.
10 Η. Ὅν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος,
τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ,
Δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
15 ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
Ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθῶν δ' οὐ ἀξιοῖ φανῆναι.

ἀ. β'. Χ. Θάρσει μοι, θάρσει, τέκνον· ἔτι μέγας οὐρανῷ
Ζεὺς ὃς ἐφορᾷ πάντα καὶ κρατύνει·
ᾧ τὸν ὑπεραλγῆ χόλον νέμουσα
μήθ' οἷς ἐχθαίρεις ὑπεράχθεο μήτ' ἐπιλάθου.
5 χρόνος γὰρ εὐμαρὴς θεός·
οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρῖσαν
βουνόμον ἔχων ἀκτὰν
παῖς Ἀγαμεμνονίδας ἀπερίτροπος,
οὔθ' ὁ παρὰ τὸν Ἀχέροντα θεὸς ἀνάσσων.
10 Η. ἀλλ' ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἤδη
βίοτος ἀνέλπιστος, οὐδ' ἔτ' ἀρκῶ·
Ἅτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαι,
ἇς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται,
ἀλλ' ἁπερεί τίς ἔποικος ἀναξία
15 οἰκονομῶ θαλάμους πατρὸς, ὧδε μὲν
Ἀεικεῖ σὺν στολᾷ,
κεναῖς δ' ἐφίσταμαι τραπέζαις.

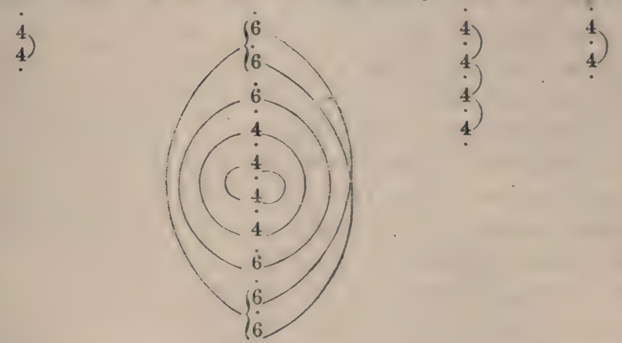
Str. β, 10. ὅν γ' ἐγὼ st. ὃν ἔγωγ'. Hermann.

Gstr. β, 17. Dass die Lesart des Eustathius ἀμφίσταμαι keinen Sinn gewähre, ist offenbar. Ganz richtig sagt Schneidewin:

Str. β'.



I. choreïsch. II. choreïsch. III. dactylisch. IV. choreïsch.



„Die folgenden Worte sind noch nicht geheilt. Elektra kann sich doch nur an, nicht um einen Tisch stellen. Niemand aber stellt sich, um zu speisen, um einen leeren Tisch. Auch kann El. seit dem Tod ihres Vaters zwar kärglich gelebt (vgl. 361 sq.), nicht aber mit κεναὶ τράπεζαι ihr Dasein gefristet haben.“ Man muss

σ. γ'. X. Οἰκτρὰ μὲν νόστοις αὐδά,
οἰκτρὰ δ' ἐν κοίταις πατρῴαις
ὅτε σοι παγχάλκων ἀνταία
γενύων ὁρμάθη πλαγά.
5 Δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτείνας
δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες
μορφάν, εἴτ' οὖν θεὸς εἴτε βροτῶν
ἦν ὁ ταῦτα πράσσων.
H. Ὦ πασᾶν κείνα πλέον ἁμέρα
10 ἐλθοῦσ' ἐχθίστα δή μοι·
Ὦ νύξ, ὦ δείπνων ἀρρήτων
ἔκπαγλ' ἄχθη·
τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ
θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν,
15 Αἳ τὸν ἐμὸν εἷλον βίον
πρόδοτον, αἵ μ' ἀπώλεσαν·
αἷς θεὸς ὁ μέγας Ὀλύμπιος
ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι,
μηδέ ποτ' ἀγλαΐας ἀποναίατο
20 τοιάδ' ἀνύσαντες ἔργα.

ἀ. γ'. X. Φράζου μὴ πόρσω φωνεῖν.
οὐ γνώμαν ἴσχεις ἐξ οἵων
τὰ παρόντ' οἰκείας εἰς ἄτας
ἐμπίπτεις οὕτως αἰκῶς;
5 Πολὺ γάρ τι κακῶν ὑπερεκτήσω,
σᾷ δυσθύμῳ τίκτουσ' αἰεὶ
ψυχᾷ πολέμους· τὰ δὲ τοῖς δυνατοῖς
οὐκ ἐριστὰ πλάθειν.
H. Δεινοῖς ἠναγκάσθην, δεινοῖς·
10 ἔξοιδ', οὐ λάθει μ' ὀργά.
Ἀλλ' ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ σχήσω
ταύτας ἄτας
ὄφρα με βίος ἔχῃ,

---

nun erstaunen, dass man doch allgemein ἀμφίσταμαι schreibt, obgleich der Laur. von erster Hand ἀφίσταμαι hat und von zweiter ἐφίσταμαι. Das zweite ist durchaus eine richtige Correctur, und

τίνι γάρ ποτ' ἄν, ὦ φιλία γενέθλα,
  Πρόσφορον ἀκούσαιμ' ἔπος, 15
τίνι φρονοῦντι καίρια;
ἄνετέ μ', ἄνετε παράγοροι·
τάδε γὰρ ἄλυτα κεκλήσεται,
οὐδέ ποτ' ἐκ καμάτων ἀποπαύσομαι,
ἀνάριθμος ὧδε θρήνων. 20

Str. γ'.

I.
— ⁝ — — | — — | ⊔ | — ⊼ ‖
— ⁝ — — | — — | — — | — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — | — — | — — | — ⊼ ‖
⏔ ⁝ — — | — — | ⊔ | — ⊼]

II.
⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | — ⊼ ‖ 5
— ⁝ — — | — ⏑ ⏑ | — — | — ⊼ ‖
— ⁝ — ⏕ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
└ ⏑ | └ ⏑ | ⊔ | — ⊼]

III.
— ⁝ — — | — — | ⏔ — | ⏔ ⊼ ‖
— ⁝ — — | — — | ⊔ | — ⊼] 10

IV.
— ⁝ — — | — — | — — | — ⊼ ‖
> ⁝ └ | └ | — ∧ ‖
⏒ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — | — ⏑ ⏑ | — — | — ⊼]

V.
> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | └ | — ⏑ | — ∧ ‖ 15
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⋧ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⋧ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ω | — ω | — ω | — ω ‖
⋧ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧] 20

I. anapästisch.
4 : 4 : 4 : 4

II. anapästisch.
4 : 4 : 4 : 4 = ἐπ.

III. anapästisch.
4 : 4

IV. gemischt.
anap. 4
chore. 3
log. 3
anap. 4

V. choreïsch.
4 : 4 : 4 : 4 : 4 : 4

---

der Sinn ist: „Ich trete an leere Tische" = habe die Verwaltung über leere Tische, nach der häufig vorkommenden Bedeutung von

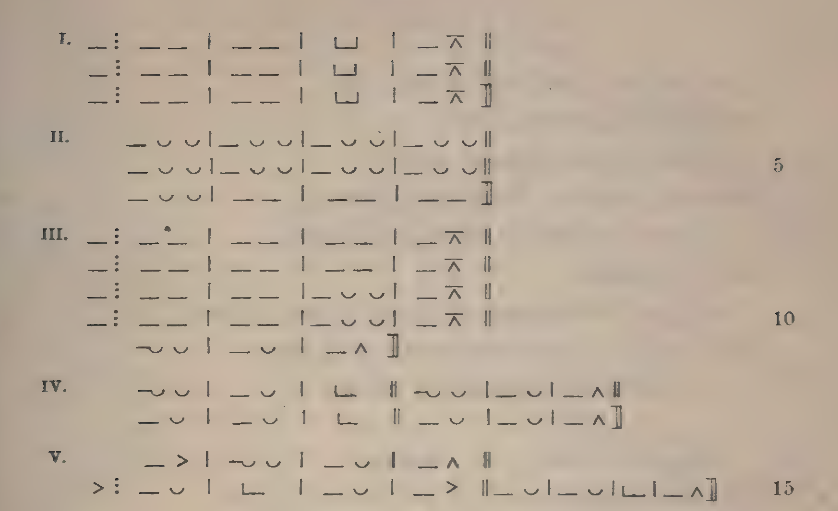
ἐπ. X̄. Ἀλλ', οὖν εὐνοίᾳ γ' αὐδῶ,
μάτηρ ὡσεί τις πιστά,
μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄταις.
H̄. Καὶ τί μέτρον κακότατος ἔφυ; φέρε
5 πῶς ἐπὶ τοῖς φϑιμένοις ἀμελεῖν καλόν;
ἐν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνϑρώπων;
Μήτ' εἴην ἔντιμος τούτοις,
μήτ', εἴ τῳ πρόσκειμαι χρηστῷ,
ξυνναίοιμ' εὔκηλος, γονέων
10 ἐκτίμους ἴσχουσα πτέρυγας
ὀξυτόνων γόων.
Εἰ γὰρ ὁ μὲν ϑανὼν γᾶ τε καὶ οὐδὲν ὢν
κείσεται τάλας, οἱ δὲ μὴ πάλιν
Δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας,
15 ἔρροι τ' ἂν αἰδὼς ἁπάντων τ' εὐσέβεια ϑνατῶν.

ἐφίστασϑαι. So ist denn der Zusammenhang: „Wie eine verachtete Fremde diene ich im Hause meines Vaters in so dürftiger Kleidung, und über leere Tische lässt man mir die Verwaltung." — Die handschriftliche Ueberlieferung bewahrt auch allein die Eurhythmie; nach der gewöhnlichen Schreibart kommen zwei ungleiche Verse ◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖ und ◡ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ heraus, mit denen nichts anzufangen ist. Im entsprechenden Verse der Strophe aber war zu emendiren

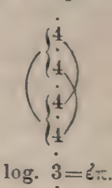
οὐ st. οὐκ.

Die Verkürzung des οὐ vor Vocalen ist nicht so selten, dass aber die Abschreiber, welche vom Rhythmus keine Ahnung hatten, dafür οὐκ schrieben, war durchaus zu erwarten.

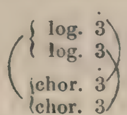
Epod.

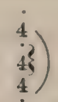


I. anapästisch. II. dactylisch. III. anapästisch.



IV. logaödisch und choreïsch. V. choreïsch.





II.

Erstes Stasimon, V. 472—525.

σ. Εἰ μὴ ἐγὼ παράφρων μάντις ἔφυν
καὶ γνώμας λειπομένα σοφᾶς, εἶσιν ἁ πρόμαντις
Δίκα, δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη·
μέτεισιν, ὦ τέκνον, οὐ μακροῦ χρόνου.
5 Ὕπεστι μοι θάρσος ἁδυπνόων κλύουσαν
ἀρτίως ὀνειράτων·
Οὐ γάρ νιν ἀμναστεῖ γ' ὁ φύσας Ἑλλάνων ἄναξ,
οὐδ' ἁ παλαιὰ χαλκόπληκτος ἀμφήκης γένυς,
ἅ νιν κατέπεφνεν αἰσχίσταις ἐν αἰκίαις.

ἀ. Ἥξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ
ἁ δεινοῖς κρυπτομένα λόχοις χαλκόπους Ἐρινύς.
Ἄλεκτρ' ἄνυμφα γὰρ ἐπέβα μιαιφόνων
γάμων ἁμιλλήμαθ' οἷσιν οὐ θέμις.
5 [Ἦ] τοι μ' ἔχει θάρσος [ἐκ] τῶνδε δήποθ' ἡμῖν
ἀψεγὲς πελᾶν τέρας
Τοῖς δρῶσι καὶ συνδρῶσιν. ἤ τοι μαντεῖαι βροτῶν
οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὀνείροις οὐδ' ἐν θεσφάτοις,
εἰ μὴ τόδε φάσμα νυκτὸς εὖ κατασχήσει.

Gstr. 5. Die lückenhafte und sinnlose Ueberlieferung ist: πρὸ τῶνδέ τοί μ' ἔχει μήποθ' ἡμῖν. δήποθ' st. μήποθ', ἐκ st. πρὸ (das eine blosse Glosse ist) und θάρσος aus der Erklärung des Scholiasten hatte ich vor 2 Jahren bereits vermuthet und finde nun zu meiner Ueberraschung dieselben Conjecturen bei Gleditsch; ἦ ist von ihm allein gefunden. So ist der Sinn vollkommen hergestellt und zugleich das Metrum, während für beide bei manchen anderen Vorschlägen, welche man gemacht hat, nichts gewonnen ist. Reiske

Str.

I. — > | ⏖ | ∟ | ⏖ | — ∧ ||
> ⋮ — > | ⏖ | — ⏑ | ∟ || — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

II. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. ≥ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ || — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ || 5
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

IV. > ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — >, || ∟ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ≥, || ∟ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ ⏖ | — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — > | — ∧]]

I. log. 5 = πρ. 4) 4)

II. chor. 6) 6)

III. chor. 4) 4) 4 = ἐπ.

IV. chor. ((4 4) (4 4)) log. 6 = ἐπ.

---

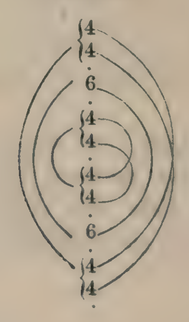
vermuthet V. 5 ὑμῖν st. ἡμῖν, eine Aenderung, welche zwar auch einen guten Sinn gibt, aber durchaus unnöthig ist. Das ἀψεγὲς τέρας würde in diesem Falle eine geheime Drohung involviren, doch passt τέρας wenig für ein göttliches Strafgericht.

Ὦ Πέλοπος ἁ πρόσθεν πολύπονος ἱππεία,
ὡς ἔμολες αἰανὴς τᾷδε γᾷ.
εὖτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη
παγχρυσέων δίφρων δύστανος αἰκίαις
5 πρόρριζος ἐκριφθείς, οὔτι πω
ἔλειπε τούσδ' οἴκους πολύπονος αἰκία.

Epod.

> ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏗ | ⏗ | —, ⏑ ‖ ⏑⏑⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏗ | ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏗ | ⏗ | –, > ‖ ⏑⏑⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ⏗ | ⏗ | —, > ‖ — ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧ ‖
5 > ⁝ — ⏑ | ⏗ | ⏗ | ⏗ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏗ | ⏗ | —, ⏑ ‖ ⏑⏑⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧]

choreïsch.

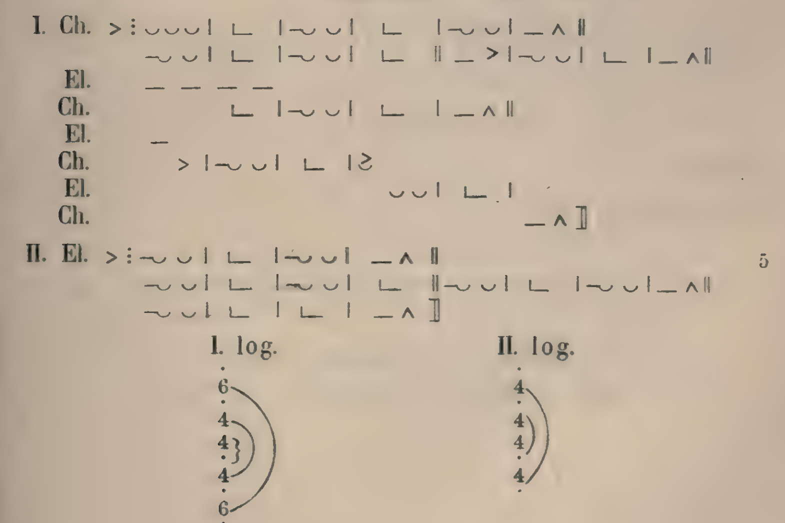


III.

Zweiter Kommos, V. 823—870.

X̄. Ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διὸς ἢ ποῦ φαέθων σ. α΄.
Ἅλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες κρύπτουσιν ἕκηλοι;
Η̄. ἒ ἔ, αἰαῖ.
X̄. ὦ παῖ, τί δακρύεις;
Η̄. φεῦ. X̄. μηδὲν μέγ' ἀύσῃς. Η̄. ἀπολεῖς. X̄. πῶς; 5
Η̄. Εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων
εἰς Ἀίδαν ἐλπίδ' ἐποίσεις, κατ' ἐμοῦ τακομένας
μᾶλλον ἐπεμβάσει.

X̄. Οἶδα γὰρ ἄνακτ' Ἀμφιάρεων χρυσοδέτοις ἀ. α΄.
ἕρκεσι κρυφθέντα γυναικῶν καὶ νῦν ὑπὸ γαίας
Η̄. ἒ ἔ, ἰώ.
X̄. πάμψυχος ἀνάσσει.
Η̄. φεῦ. X̄. φεῦ δῆτ' ὀλοὰ γὰρ Η̄. ἐδάμη. X̄. ναί. 5
Η̄. Οἶδ' οἶδ'· ἐφάνη γὰρ μελέτωρ
ἀμφὶ τὸν ἐν πένθει· ἐμοὶ δ' οὔτις ἔτ' ἔσθ'· ὃς γὰρ ἔτ' ἦν,
φροῦδος ἀναρπασθείς.



σ. β΄. Χ. Δειλαία δειλαίων κυρεῖς.
Η. κἀγὼ τοῦδ' ἵστωρ, ὑπερίστωρ,
πανδύρτῳ παμμήνῳ πολλῶν
δεινῶν στυγνῶν τ' αἰῶνι.
5 Χ. Εἴδομεν ἃ θρηνεῖς.
Η. μή μέ νυν, μηκέτι
παραγάγῃς, ἵν' οὐ Χ. τί φῄς;
Η. Πάρεισιν ἐλπίδων ἔτι
κοινοτόκων
10 εὐπατριδᾶν ἀρωγοί.

ἀ. β΄. Χ. Πᾶσιν θνατοῖσιν ἔφυ μόρος.
Η. ἦ καὶ χαλάργοις ἐν ἁμίλλαις
οὕτως ὡς κείνῳ δυστάνῳ,
τμητοῖς ὁλκοῖς ἐγκῦρσαι;
5 Χ. Ἄσκοπος ἁ λώβα.
Η. πῶς γὰρ οὔκ; εἰ ξένος
ἄτερ ἐμῶν χερῶν Χ. παπαῖ.
Η. Κέκευθεν οὔτε του τάφου
ἀντιάσας
10 οὔτε γόων παρ' ἡμῶν.

Str. β, 3. πανδύρτῳ st. πανσύρτῳ. Nauck.
V. 4. αἰῶνι st. ἀχαίων. Hermann.

Str. β′.

I.	Ch.	— ⁝ — — | — ⏗ | ∟ ⏑ | — ⊼ ‖
	El.	— ⁝ — — | — — | ⏑ ⏑ — | — ⊼ ‖
		— ⁝ — — | — — | — — | — ⊼ ‖
		— ⁝ — — | — — | ⊔ | — ⊼]
II.	Chor.	⏒ ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
	El.	— ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
		⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | —
	Ch.	⏑ | — ∧]
III.	El.	⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
		⏒ ⏑ | — ∧ ‖
		⏒ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

5

I. anapästisch.	II. choreïsch.	III. choreïsch.
4	4	4
4	4	2
4	4	4
4		

IV.

Zweites Stasimon, V. 1058—1097.

σ. α' Τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰωνοὺς ἐσορώμενοι τροφᾶς
κηδομένους ἀφ' ὧν τε βλάστωσιν ἀφ' ὧν τ' ὄνησιν
εὕρωσιν, τάδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν;
ἀλλ' οὐ τὰν Διὸς ἀστραπὰν
καὶ τὰν οὐρανίαν Θέμιν
δαρὸν οὐκ ἀπόνητοι.
5 ὦ χθονία βροτοῖσι Φάμα, κατά μοι βόασον οἰκτρὰν ὄπα τοῖς
ἔνερθ' Ἀτρείδαις, ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνείδη·

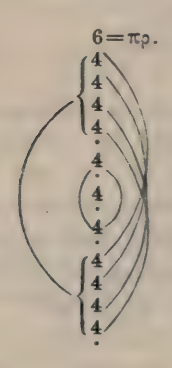
ἀ. α'. Ὅτι σφίσιν δὴ τὰ μὲν ἐκ δόμων νοσεῖται, τὰ δὲ πρὸς τέκνων
διπλῆ φύλαπις οὐκ ἔτ' ἐξισοῦται φιλοτασίῳ διαίτᾳ.
πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει
Ἠλέκτρα τὸν [ἑὸν πότμον]
δειλαία στενάχουσ', ὅπως
ἁ πάνδυρτος ἀηδών,
5 οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμηθὴς τό τε μὴ βλέπειν ἑτοίμα, διδύμαν
ἑλοῦσ' Ἐρινύν. τίς ἂν εὔπατρις ὧδε βλάστοι;

Gstr. α, 1. δὴ st. ἤδη. Erfurdt.

V 2. [ἑὸν πότμον] st. ἀεὶ πατρός. Dindorf. Ohne Zweifel ist πατρός nichts als eine Glosse.

Str. α′.

⏑ ⏑ ⋮ – ⏑ | ⊔ | ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖ ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖
⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖ ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖
⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖
– > | ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– > | ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | ⁓ ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖
⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖ ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖ ⁓ ⏑ | 5
– ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖ ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | – ⏑ | – ⏑]]



σ. β'. Οὐδεὶς τῶν ἀγαθῶν γὰρ
ζῶν κακῶς εὔκλειαν αἰσχῦναι θέλει
νώνυμος, ὦ παῖ παῖ·
Ὡς καὶ σὺ πάγκλαυτον αἰῶνα κοινὸν εἵλου,
5 τὸ μὴ καλὸν [ἀπολακτίσασα]· δύο φέρει δ' ἐν ἑνὶ λόγῳ,
σοφά τ' ἀρίστα τε παῖς κεκλῆσθαι.

ἀ. β'. Ζῴης μοι καθύπερθεν
χειρὶ καὶ πλούτῳ τεῶν ἐχθρῶν, ὅσον
νῦν ὑπόχειρ ναίεις·
Ἐπεί σ' ἐφεύρηκα μοίρᾳ μὲν οὐκ ἐν ἐσθλᾷ
5 βεβῶσαν, ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλαστε νόμιμα, τῶνδε φερομέναν
ἄριστα τᾷ Ζηνὸς εὐσεβείᾳ.

Str. β, 1. γὰρ ergänzt von Hermann.

V. 5. [ἀπολακτίσασα] für καθοπλίσασα. Dass in dem Handschriftlichen kein Sinn ist, ist wohl allgemein erkannt, und die Erklärung des Scholiasten: καταπολεμήσασα τὸ αἰσχρὸν καὶ νικήσασα. οἷον τοὺς ἐχθροὺς καταγωνισαμένη — ist ein baarer Unsinn. Denn wie kann καθοπλίζειν die Bedeutung καταπολεμεῖν, und τὸ καλὸν die von οἱ ἐχθροί haben? Beides ist gleich unmöglich. τὸ μὴ καλὸν kann natürlich wie gewöhnlich nur das „Unehrenwerthe", „sittlich Verwerfliche" bedeuten, und das fehlende Particip musste bedeuten „mit Entrüstung von sich weisend". Ferner zeigte die Gegenstrophe als Quantität des fehlenden Wortes ◡ ◡ — ◡ — ◡, womit καθοπλίσασα auch nicht stimmt, und dann war zu ersehen, dass das Wort mit einem Vocale anfangen musste, damit die letzte Silbe von καλόν keine Position erhalte. Also nur die kleine Stelle, wo das Metrum holperte, war zu emendiren. Ich glaube, dass kaum ein Zweifel übrig bleiben wird, ἀπολακτίσασα sei die ursprüngliche Lesart gewesen. Plutarch, Ant. 36 scheint gerade unsere Stelle im Auge gehabt zu haben: καὶ τέλος, ὥσπερ φησὶν ὁ Πλάτων τὸ δυσπειθὲς καὶ ἀκόλαστον τῆς ψυχῆς ὑποζύγιον, ἀπολακτίσας τὰ καλὰ καὶ σωτήρια πάντα .... „mit den Füssen von sich stossend", also in etwas anderem Sinne.

Str. β'.

```
I.      – > | ⏒ ⏑ | └– | – ∧ ‖
        – ⏑ | – > | – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
        ⏒ ⏑ | └– | └– | – ∧ ⟧

II.  ⏓ ⋮ – ⏑ | └– | – ⏑ | └– ‖ – ⏑ | – ⏑ | └– | – ∧ ‖
     ⏑ ⋮ – ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑, ‖ ⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ∧ ‖      5
     ⏑ ⋮ – ⏑ | └– | – ⏑ | – ⏑ | └– | – ∧ ⟧

        I.  4          II.  4
            6               4
            4               4
                            4
                            6 = ἐπ.
```

Bei Aeschylus aber wird das Wort ganz in dem Sinne unserer Stelle angewandt. Prom. 651:

σὺ δ', ὦ παῖ, μἀπολακτίσῃς λέχος
τὸ Ζηνός.

Ziemlich ebenso, Eum. 141:
εὕδεις; ἀνίστω κἀπολακτίσασ' ὕπνον,
ἰδώμεθ' εἴ τι τοῦδε φροιμίου ματᾷ = schüttle den „unwürdigen" Schlaf ab — denn kurz vorher wirft Klytämnestra den Eumeniden den Schlaf als einen pflichtvergessenen vor.

φέρει δ' st. φέρειν. Nauck.

ἐν ergänzt von Brunck.

Gstr. β, 2. τεῶν st. τῶν. Hermann.

V. 3. ὑπόχειρ st. ὑπὸ χεῖρα. Musgrave.

V.

Gesang von der Bühne, V. 1232—1286.

Ἠ. Ἰὼ γοναί,
σ. γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλτάτων,
ἐμόλετ' ἀρτίως
ἐφεύρετ', ἤλθετ', εἴδεθ' οὓς ἐχρῄζετε.
5 Ō. πάρεσμεν· ἀλλὰ σῖγ' ἔχουσα πρόσμενε.
Ἠ. τί δ' ἔστιν;
Ō. σιγᾶν ἄμεινον, μή τις ἔνδοθεν κλύῃ.
Ἠ. ἀλλ' οὐ μὰ τὴν ἄδμητον αἰὲν Ἄρτεμιν,
Τόδε μὲν οὔποτ' ἀξιώσω τρέσαι
10 Περισσὸν ἄχθος ἔνδον
γυναικῶν ὂν ἀεί.
Ō. ὅρα γε μὲν δή, κἀν γυναιξὶν ὡς Ἄρης
ἔνεστιν· εὖ δ' ἔξοισθα πειραθεῖσά που.
Ἠ. Ὀτοτοτοτοῖ τοτοῖ,
15 ἀνέφελον ἐνέβαλες
οὔ ποτε καταλύσιμον,
οὐδέ ποτε λησόμενον
ἁμέτερον οἷον ἔφυ κακόν.
Ō. ἔξοιδα καὶ ταῦτ'· ἀλλ' ὅταν παρουσία
20 φράζῃ, τότ' ἔργων τῶνδε μεμνῆσθαι χρεών.

ἀ. Ἠ. Ὁ πᾶς ἐμοί,
ὁ πᾶς ἂν πρέποι παρὼν ἐννέπειν
τάδε δίκᾳ χρόνος·
μόλις γὰρ ἔσχον νῦν ἐλεύθερον στόμα.
5 Ō. ξύμφημι κἀγώ· τοιγαροῦν σῴζου τόδε.
Ἠ. τί δρῶσα;
Ō. οὗ μὴ 'στι καιρός, μὴ μακρὰν βούλου λέγειν.
Ἠ. τίς οὖν ἂν ἀξίαν γε σοῦ πεφηνότος
Μεταβάλοιτ' ἂν ὧδε σιγὰν λόγων;
10 Ἐπεί σε νῦν ἀφράστως
ἀέλπτως τ' ἐσεῖδον.
Ō. τότ' εἶδες, ὅτε θεοί μ' ἐπώτρυναν μολεῖν
[αὐτοὶ γεγῶτες τῆσδε τῆς ὁδοῦ βραβῆς].
Ἠ. Ἔφρασας ὑπερτέραν
15 τᾶς πάρος ἔτι χάριτος,

εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν
ἁμέτερα πρὸς μέλαθρα·
δαιμόνιον αὐτὸ τίθημ' ἐγώ.
Ο. τὰ μέν σ' ὀκνῶ χαίρουσαν εἰργαθεῖν, τὰ δὲ
δέδοικα λίαν ἡδονῇ νικωμένην. 20

Str.

I. El. ⏑ ⋮ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑⏑ — ⏑ | — ∧]
trim. 5
Or. trim.
El. ⏑ ⋮ ⌞ | — ∧ ‖̂
Or. trim.
El. trim.

II. ⏑ ⋮ ⏑⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]

III. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 10
⏑ ⋮ ⊔ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]
Or. trim.
trim.

IV. El. ⏑ ⋮ ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
≥ ⋮ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ∧ ‖ 15
> ⋮ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]
Or. trim.
trim. 20

I. II. III. choreïsch. IV. logaödisch.

I.: do, do, do, do
II.: do, do
III.: 4, 4
IV.: 3, 3, 3, 3, 4=ἐπ.

Str. 8. Nach Hermann, st. ἀλλ' οὐ τὰν Ἄρτεμιν τὸν ἀεὶ ἀδμήταν. Die Gegenstr. zeigt das Metrum.

V. 14 nach Hermann für ὀτοττοῖ.

Gstr. 13 von Hermann ergänzt.

V. 16. ἐπόρισεν st. ἐπόρσεν. Dindorf.

ἐπ. Η̄. Ἰὼ χρόνῳ φιλτάταν
οδὸν ἐπαξιώσας ὧδέ μοι φανῆναι,
μή τί με, πολύπονον ὧδ' ἰδὼν
Ο̄. Τί μὴ ποιήσω; Η̄. μή μ' ἀποστερήσῃς
5 τῶν σῶν προσώπων ἡδονὰν μεθέσθαι.
Ο̄. ἦ κάρτα κἂν ἄλλοισι θυμοίμην ἰδών.
Η̄. Ξυναινεῖς;
Ο̄. τί μὴν οὔ;
Η̄. Ὦ φίλαι, ἔκλυον ἂν ἐγὼ
10 οὐδ' ἂν ἤλπισ' αὐδάν·
Ἔσχον ὀργὰν [οὔτ'] ἄναυδον,
οὐδὲ σὺν βοᾷ κλύουσα.
Τάλαινα. νῦν ἔχω σε· προὐφάνης δὲ
φιλτάταν ἔχων πρόσοψιν,
15 ἇς ἐγὼ οὐδ' ἂν ἐν κακοῖς λαθοίμαν.

Ep. 8. μὴν st. μὴ. Seidler.
V. 11. [οὔτ'] von Wolff ergänzt.

Epod.

I. El. ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏑ | ∟ | ∟, ‖ — ⏑ | ⏒ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧]

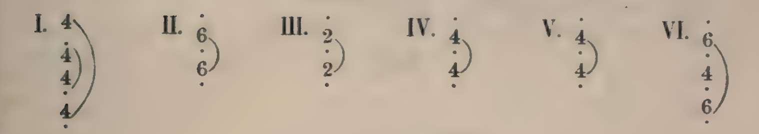
II. Or. ⏑ ⁝ — ⏑ | — > |
El. — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧] 5
Or. trim.

III. El. ⏑ ⁝ ∟ | — ∧ ‖
Or. ⏑ ⁝ ∟ | — ∧]

IV. El. —̆ ⏑ | —̆ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧] 10

V. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]

VI. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 15



VI.

Drittes Stasimon, V. 1384—1397.

σ. Ἴδεθ' ὅποι προνέμεται
τὸ δυσέριστον αἷμα φυσῶν Ἄρης.
βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι
μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων
5 ἄφυκτοι κύνες,
ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ' ἀμμενεῖ
τοὐμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.

ἀ. Παράγεται γὰρ ἐνέρων
δολιόπους ἀρωγὸς εἴσω στέγας,
ἀρχαιόπλουτα πατρὸς εἰς ἑδώλια,
νεακόνητον αἷμα χειροῖν ἔχων·
5 ὁ Μαίας δὲ παῖς
ἐπί σφ' ἄγει δόλον σκότῳ
κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα, κοὐκ ἔτ' ἀμμένει.

Str. 1. ὅποι st. ὅπου. Schneidewin.

VI.

◡◡ ◡ — | ◡◡ ◡ — ||
◡ ⁝ ◡◡ — ◡ | — ◡ . || — — ◡ | — ∧ ||
trim.
◡ ⁝ ◡◡ — ◡ | — ◡ || — — ◡ | — ∧ ||
5 ◡ ⁝ — — ◡ | — ⏑]
dim.
trim.



VII.

Dritter Kommos, V. 1407. 1413—1414. 1419—1421.
‖ 1429. 1433—1434. 1439—1441.

Ἤκουσ' ἀνήκουστα δύστανος ὥστε φρῖξαι. σ.
Ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, νῦν σε
μοῖρα καθαμερία φθίνει φθίνει.
Τελοῦσ' ἀραί· ζῶσιν οἱ γᾶς ὑπαὶ κείμενοι.
παλίρρυτον γὰρ αἷμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν κτανόντων 5
οἱ πάλαι κτανόντες.

Παύσασθε, λεύσσω γὰρ Αἴγισθον ἐκ προδήλου. ἀ.
Βᾶτε κατ' ἀντιθύρων ὅσον τάχιστα,
νῦν, τὰ πρὶν εὖ θέμενοι, τάδ' ὡς πάλιν.
Δι' ὠτὸς ἂν παῦρά γ' ὡς ἠπίως ἐννέπειν
πρὸς ἄνδρα τόνδε συμφέροι, λαθραῖον ὡς ὀρούσῃ 5
πρὸς δίκας ἀγῶνα.

Str. 5. παλίρρυτον st. πολύρρυτον. Bothe.

VII.

I. > ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

II. ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏒ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 5
— ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

I. 4 4

II. 5 5

III. 4 4 4 4 4 = ἐπ.

Oedipus Rex.

I.

Parodos, V. 151—215.

σ. α'. Ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
Πυϑῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας; ἐκτέταμαι, φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων,
ἰήιε Δάλιε Παιάν,
5 Ἀμφί σοι ἁζόμενος, τί μοι ἢ νέον ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν
ἐξανύσεις χρέος· εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.

ἀ. α'. Πρῶτά σε κεκλόμενος, ϑύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀϑάνα,
γαιάοχόν τ' ἀδελφεὰν
Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς ϑρόνον εὐκλέα ϑάσσει,
καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον, ἰώ,
5 Τρισσοὶ ἀλεξίμοροι προφάνητέ μοι, εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὕπερ
ἀρνυμένας πόλει ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πήματος, ἔλϑετε καὶ νῦν.

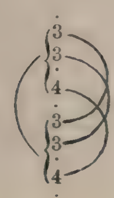
V. 5. Die zweite Reihe scheint den § 17 entwickelten Gesetzen zu widersprechen. Doch ist hier leicht zu erkennen, dass die erste Silbe von ὥραις in der Strophe und ἄτας in der Gegenstrophe zwei Noten trug, ♫. Dasselbe fand bei Θήβας, Str. V. 3 statt, wie die Responsion mit Ἄρτεμιν in der Gegenstr. geradezu beweist. Auf diese Art erhalten wir im ganzen Gedichte lauter echte Dactylen (— ◡ ◡), die nur an den Versausgängen meist contrahirte Senkungen haben (— —); hierzu bilden V. 2 und 4 — bei so grosser Gleichartigkeit nothwendige — Contraste. Jene Note (♫) fällt sowohl in der Str. wie in der Gstr. auf die lange, sonst accentuirte Stammsilbe eines Wortes, die nun so gegen die mit rhythmischem

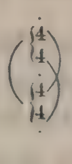
Str. α′.

I. — ◡◡ | — ◡◡ | —, ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — |
◡ ⁝ ∟ ◡ | ∟ ◡ | ∟ ◡ | — ⊼ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | —, ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — ‖
— ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ | — ⊼]

II. — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡, ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡͡◡ | — ◡◡ ‖ 5
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — —]

I. dact. II. dact.





Ictus versehene Schlusssilbe gebührend hervortritt. Das genaue Uebereinstimmen der Worteinschnitte in Str. und Gstr., wie es sich kaum in einer anderen grösseren chorischen Strophe wiederfindet, scheint, wie an dieser Stelle von V. 5 an, so auch an den anderen nicht zufällig zu sein und mit dem Tonsatze in genauer Beziehung gestanden zu haben. Am auffälligsten ist die Erscheinung in der zweiten Reihe von V. 3 und im Schlussverse. Man vergleiche:

φοβερὰν	φρένα	δείματι	πάλλων
ἀγορᾶς	θρόνον	εὐκλέα	θάσσει

ἐξανύσεις	χρέος·	εἰπέ μοι,	ὦ χρυσέας	τέκνον	ἐλπίδος,
ἀρνυμένας	πόλει	ἠνύσατ’	ἐκτοπίαν	φλόγα	πήματος,

ἄμβροτε	Φάμα.
ἔλθετε	καὶ νῦν.

So führt gerade eine scheinbare Abweichung von rhythmischen Regeln zur Constatirung der grössten Gesetzlichkeit, auch in Nebensachen.

σ. β'. Ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος, οὐδ' ἔπι φροντίδος ἔγχος,
Ὧι τις ἀλέξεται· οὔτε γὰρ ἔκγονα
5 κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται, οὔτε τόκοισιν
ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·
ἄλλον δ' ἂν ἄλλῳ προσίδοις, ἅπερ εὔπτερον ὄρνιν
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον
ἀκτὰν πρὸς ἑσπέρου θεοῦ.

ἀ. β'. Ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται·
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ
θανατοφόρα κεῖται ἀνοίκτως·
Ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες
5 ἀχὰν παραβώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι
λυγρῶν πόνων ἱκτῆρες ἐπιστενάχουσιν.
παιὰν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὅμαυλος·
ὧν ὕπερ, ὦ χρυσέα θύγατερ Διός,
εὐῶπα πέμψον ἀλκάν·

Gstr. β, 5. ἀχὰν st. ἀκτὰν. Nauck.

Str. β′.

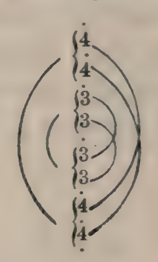
I. > ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
ω ⁝ ≥⏑⏑ | ⏑̄ ⏑ | ⊾ | — ∧]

II. — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ ‖
> ⁝ — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — — ‖ 5
⏑ ⁝ ⊾ ⏑ | — ⏕ | —,⏑,⏑ ‖ — ⏑⏑ | ⊔ | — ⊼ ‖
— ⁝ ⊾ ⏑ | ⊔ | —,⏑⏑ ‖ — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — — ‖
— ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ ‖
— ⁝ ⊾ ⏑ | ⊾ ⏑ | ⊔ | — ⊼]

I. choreïsch.

4
4
4

II. dactylisch.



σ. γ'. Ἀρεά τε τὸν μαλερὸν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων,
παλίσσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας
ἄπουρον, εἴτ' ἐς μέγαν θάλαμον Ἀμφιτρίτας,
5 Εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὅρμων Θρῄκιον κλύδωνα·
τέλει γὰρ εἴ τι νὺξ ἀφῇ, τοῦτ' ἐπ' ἦμαρ ἔρχεται·
τὸν, ὦ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων,
ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῷ φθίσον κεραυνῷ.

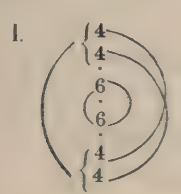
ἀ. γ'. Λύκει' ἄναξ, τά τε σὰ χρυσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλᾶν
βέλεα θέλοιμ' ἂν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι
ἀρωγὰ προσταχθέντα, τάς τε πυρφόρους
Ἀρτέμιδος αἴγλας, ξὺν αἷς Λύκι' ὄρη διᾴσσει·
5 Τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς,
οἰνῶπα Βάκχον εὔιον, Μαινάδων ὁμόστολον,
πελασθῆναι φλέγοντ' ἀγλαῶπι [νυκτέρῳ]
πεύκᾳ ἐπὶ τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν.

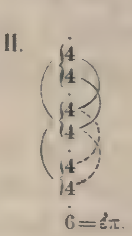
Str. γ, 5. ὅρμων st. ὅρμον. Dindorf.
Gstr. γ, 2. ἀδάματ' st. ἀδάμαστ'. Erfurdt.
V. 3. προσταχθέντα st. προσταθέντα. Dindorf.
V. 7. Ich habe [νυκτέρῳ] ergänzt.

Str. γ′.

I. ⏑ ⁝ ⏑⏑ ⏑ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | ⌞ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
≥ ⁝ ⏑⏑ ⏑ | ⌞ | – ⏑ | ⌞, ‖ ⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]

II. > ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⌞ | ⌞, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖ 5
≥ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⌞, ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | ⌞ | – ⏑ | ⌞, ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ – ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]





II.

Erstes Stasimon. V. 463—512.

σ. α΄. Τίς, ὅντιν᾽ ἁ θεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα
ἄρρητ᾽ ἀρρήτων τελέσαντα φοινίοισι χερσίν;
"Ωρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον
5 φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
"Ενοπλος γὰρ ἐπ᾽ αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας·
δειναὶ δ᾽ ἅμ᾽ ἕπονται Κῆρες ἀναπλάκητοι.

ἀ. α΄. "Ελαμψε γὰρ τοῦ νιφόεντος ἀρτίως φανεῖσα
φάμα Παρνασοῦ τὸν ἄδηλον ἄνδρα πάντ᾽ ἰχνεύειν.
Φοιτᾷ γὰρ ὑπ᾽ ἀγρίαν
ὕλαν ἀνά τ᾽ ἄντρα καὶ
5 πέτρας ἅτε ταῦρος,
Μέλεος μελέῳ ποδὶ χηρεύων,
τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων
μαντεῖα· τὰ δ᾽ ἀεὶ ζῶντα περιποτᾶται.

Str. α, 3. ἀελλάδων st. ἀελλοπόδων. Hesychios.
Gstr. α 5. ἅτε st. ὡς. Dorville.

Str. α′.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | —∽ ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— > | — > | —∽ ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

II. > ⁝ —∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ —∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ —∽ ⏑ | ⌞ | — ∧] 5

III. ω ⁝ —∽ ⏑ | —∽ ⏑ | — > | — ∧ ‖
ω ⁝ —∽ ⏑ | —∽ ⏑ | — ω (>) | — ∧ ‖
> ⁝ —∽ ⏑ | — > | — ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⌞ | — ∧]

I. 4 . 4 . 4 . 4

II. . 3 . 3 . 3 .

III. . 4 . 4 . 6 = ἐπ.

σ. β′. Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράζει σοφὸς οἰωνοθέτας
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'· ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ.
Πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάδ' ὁρῶν οὔτ' ὀπίσω.
τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις
5 ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ' οὔτε πάροιθέν ποτ' ἔγωγ' οὔτε τα νῦν πω
ἔμαθον, πρὸς ὅτου δή βασάνῳ [ἐπιστάμενος]
ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον
φάτιν εἶμ' Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων.

ἀ. β′. 'Αλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' 'Απόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις πλέον ἢ ἐγὼ φέρεται,
Κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν
παραμείψειεν ἀνήρ.
5 ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμφομένων ἂν καταφαίην.
φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα
ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη
βασάνῳ θ' ἡδύπολις· τῷ ἀπ' ἐμᾶς φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.

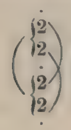
Str. β, 6. Ich habe hinter βασάνῳ ergänzt [ἐπιστάμενος]. Hermann und Dindorf haben statt dessen γὰρ ἐπ' αὐτῷ in der Gegenstrophe gestrichen, womit die Eurhythmie aufgehoben ist.

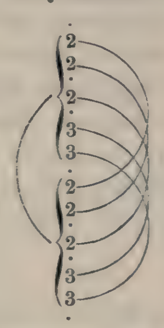
Str. β′.

I. — ◡◡ — | — ◡◡ — ‖ — ◡◡ — | — ◡◡ — ‖
— ◡◡ — | — ◡◡ — ‖ — ◡◡ — | — ◡◡ —]

II. ◡◡ ⁝ — — ◡◡ | — — ◡◡ ‖ — — ◡◡ | ⊔ ⊼ ‖
◡◡ ⁝ — — ◡◡ | ⊔ ⊼ ‖
— — ◡◡ | — — ◡◡ | — — ◡, ◡ ‖ — — ◡◡ | — — ◡◡ | — — ⊼ ‖ 5
◡◡ ⁝ ⊔ ◡◡ | — — ◡◡ ‖ — — ◡◡ | ⊔ ⊼ ‖
◡◡ ⁝ ⊔ ◡◡ | — — ⊼ ‖
◡◡ ⁝ — — ◡◡ | — — ◡◡ | ⊔, ◡◡ ‖ ⊔ ◡◡ | — — ◡◡ | ⊔ ⊼]

I. choriambisch. II. jonisch.





III.

Kommation, V. 649—668 || 678—697.

σ. X̄. Πιϑοῦ ϑελήσας φρονήσας, τ' ἄναξ, λίσσομαι.
Ō. τί σοι ϑέλεις δῆτ' εἰκάϑω;
X̄. Τὸν οὔτε πρὶν νήπιον νῦν τ' ἐν ὅρκῳ μέγαν καταίδεσαι.
Ō. οἶσϑ' οὖν ἃ χρήζεις; X̄. οἶδα. Ō. φράζε δή· τί φῄς;
5 X̄. Τὸν ἐναγῆ φίλον μήποτ' ἐν αἰτίᾳ
σὺν ἀφανεῖ λόγῳ σ' ἄτιμον βαλεῖν.
Ō. εὖ νυν ἐπίστω, ταῦϑ' ὅταν ζητῇς, ἐμοὶ
ζητῶν ὄλεϑρον ἢ φυγὴν ἐκ τῆσδε γῆς.
X̄. Οὐ τὸν πάντων ϑεῶν ϑεὸν πρόμον
10 Ἅλιον· ἐπεὶ ἄϑεος ἄφιλος ὅ τι πύματον
ὀλοίμαν, φρόνησιν εἰ τάνδ' ἔχω.
ἀλλά μοι δυσμόρῳ γᾶ φϑινὰς
τρύχει ψυχήν, τάδ' εἰ κακοῖς κακὰ
προσάψει τοῖς πάλαι τὰ πρὸς σφῷν.

ἀ. X̄. Γύναι, τί μέλλεις κομίζειν δόμων τόνδ' ἔσω;
Ī. μαϑοῦσά γ' ἥτις ἡ τύχη.
X̄. Δόκησις ἀγνὼς λόγων ἦλϑε, δάκνει δὲ καὶ τὸ μὴ ἔνδικον.
Ī. ἀμφοῖν ἀπ' αὐτοῖν; X̄. ναίχι. Ī. καὶ τίς ἦν λόγος;
5 X̄. Ἅλις ἔμοιγ', ἅλις, γᾶς προπονουμένας,
φαίνεται ἔνϑ' ἔληξεν αὐτοῦ μένειν.
Ō. ὁρᾷς ἵν' ἥκεις, ἀγαϑὸς ὢν γνώμην ἀνήρ,
τοὐμὸν παριεὶς καὶ καταμβλύνων κέαρ;
X̄. Ἄναξ, εἶπον μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον,
10 ἴσϑι δὲ παραφρόνιμον, ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα
πεφάνϑαι μ' ἄν, εἴ σε νοσφίζομαι,
ὅς γ' ἐμὰν γᾶν φίλαν ἐν πόνοις
σαλεύουσαν κατ' ὀρϑὸν οὔρισας,
τὰ νῦν δ' εὔπομπος εἰ γένοιο.

III.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ ‖ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧]
dim.

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ ‖ — ⏑ | ∟ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]
trim.

III. ⏑ ⁝ ⏑⏑ — ⏑ | —, > ‖ ⏑⏑ — ⏑ | — ∧ ‖ 5
≥ ⁝ ⏑⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]
trim.

trim.

IV. ≥ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑∧ ‖ 10
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖
≥ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

I. choreïsch. II. choreïsch. III. IV. choreïsch-päonisch.

4 4

4 2 4

do do do do

6 6 pä. 3 pä. 3 6 6

V. 11 hindert nichts, als päonisch aufzufassen, wie die Eurhythmie fordert; auch fehlt die bei Dochmien gewöhnliche Cäsur sowohl in der Str. wie in der Gstr.

Str. 6. βαλεῖν st. ἐκβαλεῖν. Suidas etc.

V. 12. φθινὰς st. φθίνουσα. Dindorf.

V. 13. καὶ vor τάδ' getilgt. Hermann.

Gstr. 14. γένοιο st. δύναι γένου. Dindorf.

IV.

Zweites Stasimon, V. 863—910.

σ. α′. Εἴ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν ἄσεπτον ἁγνείαν λόγων
"Εργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
ὑψίποδες οὐρανίᾳ
αἰθέρι τεκνωθέντες, ὧν "Ολυμπος
5 Πατὴρ μόνος, οὐδέ νιν θνατὰ φύσις ἀνέρων
ἔτικτεν, οὐδὲ μή ποτε λάθα κατακοιμάσῃ·
μέγας ἐν τούτοις θεὸς, οὐδὲ γηράσκει.

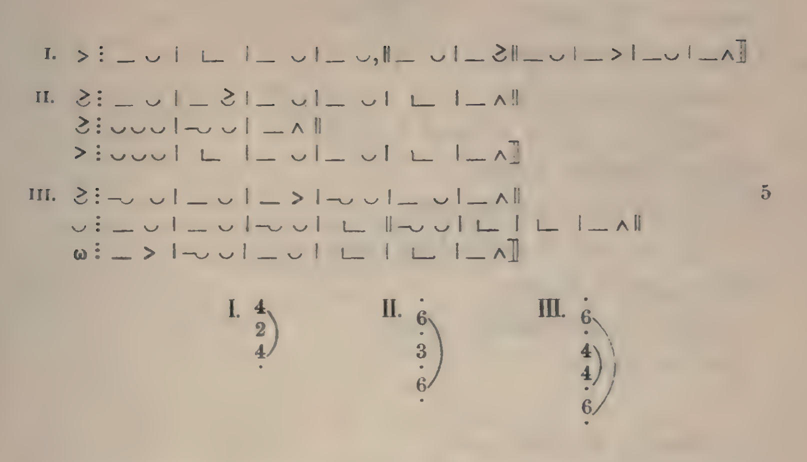
ἀ. α′. "Υβρις φυτεύει τύραννον, ὕβρις, εἰ πολλῶν ὑπερπλησθῇ μάταν,
"Α μὴ ἐπίκαιρα οὐδὲ συμφέροντα,
ἀκρότατον εἰσαναβᾶσ'
ἀπότομον ὤρουσεν εἰς ἀνάγκαν,
5 "Ενθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ χρῆται. τὸ καλῶς δ' ἔχον
πόλει πάλαισμα μή ποτε λῦσαι θεὸν αἰτοῦμαι.
θεὸν οὐ λήξω ποτὲ προστάταν ἴσχων.

Str. α, 3—4. οὐρανίᾳ αἰθέρι st. οὐρανίαν δι' αἰθέρα. Dass διὰ c. acc. nicht gleichbedeutend mit ἐν sei, ist evident; und dass jene Gesetze „durch die ganze Ausdehnung des Himmels hin" erzeugt würden, ist eine wunderbare Vorstellung. Nun stimmt auch das Metrum nicht mit dem der Gegenstrophe. Dindorf setzt dort αἶπος vor ἀπότομον ein, aber nur nach den „Lang-kurz-Theorien" würden die Verse stimmen; wir aber erkennen leicht, dass sie metrisch auf keine Weise zusammenzureimen sind:

⏑ — ⏑ ⏑ ⏑̄ — — ⏑ — ⏑ — ⏑̄
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑̄

Uebrigens ist mit beiden Versen für sich rhythmisch schon nichts anzufangen.

Str. α΄.



V. 6. μή ποτε st. μήν ποτε. Elmsley.

Gstr. α, 3. ἀκρότατον st. ἀκροτάταν. Erfurdt. ἀκρότατον ist substantivisch zu fassen, während ἀπότομον zu ἀνάγκαν gehört.

σ. β'. Εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν
ἢ λόγῳ πορεύεται,
Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ
δαιμόνων ἕδη σέβων,
5 κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα,
δυσπότμου χάριν χλιδᾶς,
Εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως
καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται,
ἢ τῶν ἀθίκτων ἕξεται ματᾴζων.
10 Τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμῶν βέλη
εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν;
εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξεις τίμιαι,
τί δεῖ με χορεύειν;

ἀ. β'. Οὐκ ἔτι τὸν ἄθικτον εἶμι
γᾶς ἐπ' ὀμφαλὸν σέβων
οὐδ' ἐς τὸν Ἀβαῖσι ναὸν
οὐδὲ τὰν Ὀλυμπίαν,
5 εἰ μὴ τάδε χειρόδεικτα
πᾶσιν ἁρμόσει βροτοῖς.
Ἀλλ' ὦ κρατύνων εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις,
Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσων, μὴ λάθοι
σε τάν τε σὰν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν.
10 Φθίνοντα γὰρ [Πυθόχρηστα] Λαΐου
θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη,
κοὐδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής·
ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.

Str. β, 10. θυμῶν st. θυμῷ. Schneidewin.

Gstr. β, 10. [Πυθόχρηστα] von Schneidewin ergänzt. Wenn Dindorf zweifelt und an eine Interpolation in der Strophe denkt, so überzeugt uns das Metrum vom Gegentheil.

Str. β′.

I. — ∪ | ∪∪∪ | — ∪ | — ∪ ‖
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⋮ ⏗ ∪ | — ∪ | ⌞ | — ∧ ‖
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⋮ ⏗ ∪ | — ∪ | ⌞ | — ∧ ‖ 5
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖

II. > ⋮ — ∪ | — > | — ∪ | — ∪ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⋮ — ∪ | — > | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ∪ | — > | ⏖ ∪ | — ∪ | ⌞ | — ∧]]

III. ∪ ⋮ ⏖ ∪ | ⌞ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖ 10
— ∪ | — > | — ∪ | — ∪ ‖
— ∪ | — > | — ∪ | — ≳ | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⋮ ⏗ ∪ | — ∪]]

I. 4 4 4 4 4 4

II. 6 4 6

III. 6 4 6 2 = ἐπ.

V.

Hyporchema, V. 1086—1109.

σ. Εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις
οὐ τὸν Ὄλυμπον ἄπειρος, ὦ Κιθαιρών,
οὐκ ἔσει τὰν αὔριον πανσέληνον, μὴ οὐ σέ γε
Καὶ πατριώταν Οἰδίπου
5 καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν,
καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, ὡς ἐπίηρα φέροντα τοῖς ἐμοῖς
τυράννοις.
ἰήιε Φοῖβε, σοὶ δὲ
ταῦτ' ἄρεστ' εἴη.

ἀ. Τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτικτε τᾶν μακραιώνων κορᾶν,
Πανὸς ὀρεσσιβάτα πατρὸς πελασθεῖσ',
ἢ σέ γ' [εὐνάτειρά τις] Λοξίου; τῷ γὰρ πλάκες
Ἀγρονόμοι πᾶσαι φίλαι·
5 εἴθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων,
εἴθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων εὕρημα δέξατ'
ἔκ του
Νυμφᾶν Ἑλικωνίδων, αἷς
πλεῖστα συμπαίζει.

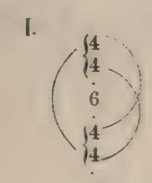
Gstr. 1. κορᾶν st. ἆρα. Heimsoeth.
V. 2. πατρὸς πελασθεῖσ' st. προσπελασθεῖσα. Lachmann.
V. 3. ἢ σέ γ' εὐνάτειρα τις st. ἢ σέγε θυγάτηρ. Arndt.
V. 7. Ἑλικωνίδων st. Ἑλικωνιάδων. Porson.

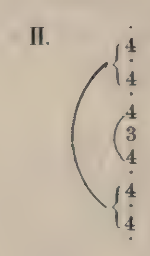
V.

I. ⏒ ⏑ | ⊔ | – ⏑ | – ⏑, ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
⏒ ⏑ | ⏒ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖
– ⏑ | – > | – ⏑ | ⊔, ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧]]

II. ⏒ ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – > | – ⏑ | – ⏑ ‖ 5
– ⏑ | – > | – ⏑ | – > ‖ ⏒ ⏑ | ⏒ ⏑ | – ≥ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⊔ |
– ∧ ‖

> ⋮ ⏒ ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖
– ⏑ | ⊔ | ⊔ | – ∧]]





VI.

Drittes Stasimon, V. 1186—1222.

σ. α'. Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ.
τίς γὰρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
5 ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι;
τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν ὦ τλάμων Οἰδιπόδα, βροτῶν
οὐδέν μακαρίζω.

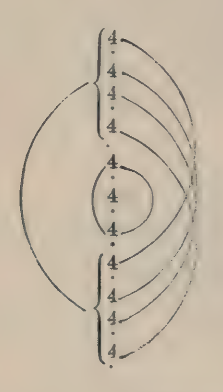
ἀ. α'. Ὅστις καθ' ὑπερβολὰν
τοξεύσας ἐκράτησας τοῦ πάντ' εὐδαίμονος ὄλβου,
ὦ Ζεῦ, κατὰ μὲν φθίσας
τὰν γαμψώνυχα παρθένον
5 χρησμῳδόν· θανάτων δ' ἐμᾷ
χώρᾳ πύργος ἀνέστας.
ἐξ οὗ καὶ βασιλεὺς καλεῖ
ἐμός, καὶ τὰ μέγιστ' ἐτιμάθης, ταῖς μεγάλαισιν ἐν
Θήβαισιν ἀνάσσων.

Str. α, 9. οὐδέν st. οὐδένα. Hermann.

Str. α′.

	K.
⏗ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	1.
— > | —⏑ ⏑ | — ≥ | ⏗ ‖ — > | —⏑ ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖	2—3.
⏗ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	4.
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	5.
— ≥ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	6.
— > | —⏑ ⏑ | ⏗ | —́ ∧ ‖	7.
> ⁞ ⏗ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	8.
≥ ⁞ ⏗ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏗ ‖ — ≥ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	9—10.
⏗ | —⏑ ⏑ | ⏘ | — ∧]	11.

5



σ. β'. Τὰ νῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος;
τίς ἄταις ἐν ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις
ξύνοικος ἀλλαγᾷ βίου;
Ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα,
5 ᾧ μέγας λιμὴν
αὐτὸς ἤρκεσεν
παιδὶ καὶ πατρὶ θαλαμηπόλῳ πεσεῖν,
Πῶς ποτε πῶς ποθ' αἱ πατρῷαί σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας,
σῖγ' ἐδυνάσθησαν ἐς τοσόνδε;

ἀ. β'. Ἐφεῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὁρῶν χρόνος,
δικάζει τὸν ἄγαμον γάμον πάλαι
τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον.
Ἰὼ, Λαΐειον ὦ τέκνον,
5 εἴθε σ', εἴθε σε
μήποτ' εἰδόμαν.
δύρομαι γὰρ ὡς περίαλλ' ἰὰν χέων
Ἐκ στομάτων. τὸ δ' ὀρθὸν εἰπεῖν, ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν
καὶ κατεκοίμησα τοὐμὸν ὄμμα.

Str. β, 2. Statt τίς ἐν πόνοις, τίς ἄταις ἀγρίαις. Gleditsch. Die Anordnung Hermanns: τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις wird schon dadurch verdammt, dass sie Gstr. 2 die Aenderung von τὸν in τ' nothwendig macht; dann aber hebt sie die herrliche Eurhythmie der Strophe auf, die wenigstens in der Gegenstrophe handschriftlich bewahrt war.

Gstr. β, 5. σε von Wunder ergänzt.

V. 7. δύρομαι st. ὀδύρομαι. Seidler.
περίαλλ' st. περίαλλα. Heath.
ἰὰν χέων st. ἰαχέων. Burges.

Str. β'.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ∟ | ∟ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

II. ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
— ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ≥ ⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

III. ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ ∼ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
∼ ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]

I. 6 6 4 = ἐπ.

II. 6 3 3 6

III. 4 4 6 = ἐπ.

VII.

Gesang von der Scene, V. 1313—1368.

σ. α'. Ο. Ἰὼ σκότου

νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον,

ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστον ὄν.

οἴμοι,

5 οἴμοι μάλ' αὖθις· οἷον εἰσέδυ μ' ἅμα

κέντρων τε τῶνδ' οἴστρημα καὶ μνήμη κακῶν.

Χ. καὶ θαῦμά γ' οὐδὲν ἐν τοσοῖσδε πήμασιν

διπλᾶ σε πένθειν καὶ διπλᾶ φορεῖν κακά.

ἀ. α'. Ο. Ἰὼ φίλος,

σὺ μὲν ἐμὸς ἐπίπολος ἔτι μόνιμος· ἔτι γὰρ

ὑπομένεις με τὸν τυφλὸν κηδεύων.

φεῦ φεῦ·

5 οὐ γάρ με λήθεις, ἀλλὰ γιγνώσκω σαφῶς,

καίπερ σκοτεινός, τήν γε σὴν αὐδὴν ὅμως.

Χ. ὦ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς

ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων;

Der erste Dochmius, von der Form ◡ ⁝ ⊔ ◡ | — ∧ ‖, ist § 4, 5 nicht mit aufgezählt worden, weil an unserer Stelle die Eurhythmie keinen directen Beweis liefert. Vgl. O. C. IV, 1.

Str. α, 3. ἀδάματον st. ἀδάμαστον. Hermann. ὄν von Hermann ergänzt.

Str. ά.

Oed. ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑, ⏑ ‖ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑̄ | — ∧]
— —
trim. 5
trim.
Chor. trim
trim.

do = πϙ.

{do, do} {do, do}

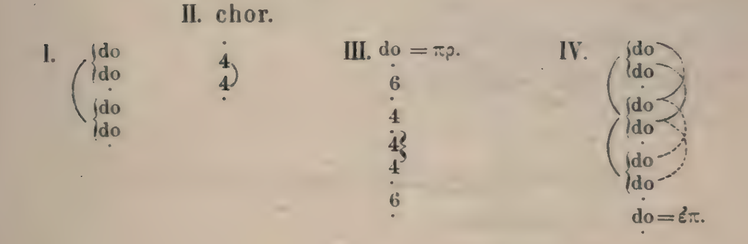
σ. β'. Ο. Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,
ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.
Ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.
Τί γὰρ ἔδει μ' ὁρᾶν,
5 ὅτῳ γ' ὁρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;
Χ. ἦν τᾷδ' ὅπωσπερ καὶ σὺ φῄς.
Ο. τί δῆτ' ἐμοὶ βλεπτὸν ἢ στερκτὸν ἢ προσήγορον
ἔτ' ἔστ' ἀκούειν ἡδονᾷ, φίλοι;
Ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅ τι τάχιστά με,
10 ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν μέγ' ὀλέθριον,
τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
ἐχθρότατον βροτῶν.
Χ. δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον,
ὥς σ' ἠθέλησα μηδαμὰ γνῶναί ποτ' ἄν.

ἀ. β'. Ο. Ὄλοιτ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας
νομάδ' ἐπιποδίας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου
Ἔρρυτο κἀνέσωσεν, οὐδὲν εἰς χάριν πράσσων.
Τότε γὰρ ἂν θανὼν
5 οὐκ ἦν φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος.
Χ. θέλοντι κἀμοὶ τοῦτ' ἂν ἦν.
Ο. οὐκ οὖν πατρός γ' ἂν φονεὺς ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος
βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.
Νῦν δ' ἄθεος μὲν εἴμ', ἀνοσίων δὲ παῖς
10 ὁμολεχὴς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.
Χ. οὐκ οἶδ' ὅπως σε φῶ βεβουλεῦσθαι καλῶς·
κρείσσων γὰρ ἦσθα μηκέτ' ὢν ἢ ζῶν τυφλός.

Str. β, 6. τᾷδ' st. τάδ'. Nauck.
V. 8. Das Metrum ist eigenthümlich, darf aber, da es nicht

Str. β'.

I. Chor. ⏑ ⁝ – – ⏑ | –, ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | –, ⏑ ‖ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ∧]
II. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑, ‖ – ⏑ | ⌊ | ⌊ | – ∧]
III. ⏑ ⁝ ⏑⏑ – ⏑ | – ∧ ‖
≥ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ 5
Chor. ≥ ⁝ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
Oed. ⏑ ⁝ – ⏑ | ⌊ | – ⏑ | ⌊, ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | ⌊ | ⌊ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧]
IV. ≥ ⁝ ⏑⏑ – ⏑ | ⏑⏑, ⏑ ‖ ⏑⏑ – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑ – ⏑ | –, > ‖ ⏑⏑ – ⏑ | – ∧ ‖ 10
⏑ ⁝ ⏑⏑ – ⏑ | ⏑⏑, ⏑ ‖ ⏑⏑ – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ ⏑⏑ – ⏑ | – ∧]
Chor. trim.
trim.



gegen die allgemeinsten Principien verstösst, nicht durch willkührliche Aenderungen in Str. und Gstr. beseitigt werden.

V. 10. μέγ' ὀλέϑριον st. ὀλέϑριον μέγαν. Erfurdt.

V. 14. μαδαμὰ γνῶναι st. μηδ' ἀναγνῶναι. Dobree und Schneidewin.

Gstr. 2. νόμαδ' st. νομάδος. Elmsley.

V. 9. ἄϑεος st. ἄϑλιος. Elmsley.

Oedipus Coloneus.

I.

Kommatische Parodos, V. 116—253.

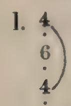
σ. α΄. X. Ὅρα· τίς ἄρ᾽ ἦν; ποῦ ναίει;
ποῦ κυρεῖ ἐκτόπιος συθεὶς ὁ πάντων,
ὁ πάντων ἀκορέστατος;
Προσδέρκου, λεῦσσέ νιν,
5 προσπεύθου πανταχῇ·
πλανάτας,
πλανάτας τίς ὁ πρέσβυς, οὐδ᾽ ἔγχωρος· προσέβα γὰρ οὐκ ἄν
ποτ᾽ ἀστιβὲς ἄλσος ἐς
τᾶνδ᾽ ἀμαιμακετᾶν κορᾶν, ἃς τρέμομεν λέγειν καὶ
παραμειβόμεσθ᾽ ἀδέρκτως, ἀφώνως, ἀλόγως τὸ τᾶς εὐφήμου
στόμα φροντίδος
10 ἱέντες, τὰ δὲ νῦν τιν᾽ ἥκειν λόγος οὐδὲν ἅζονθ᾽,
ὃν ἐγὼ λεύσσων περὶ πᾶν οὔπω
δύναμαι τέμενος γνῶναι ποῦ μοι
ποτε ναίει.

συ. α΄. Ō. Ὅδ᾽ ἐκεῖνος ἐγώ· φωνῇ γὰρ ὁρῶ,
τὸ φατιζόμενον.
X. ἰὼ ἰώ,
δεινὸς μὲν ὁρᾶν, δεινὸς δὲ κλύειν
5 Ō. μή μ᾽, ἱκετεύω, προσίδητ᾽ ἄνομον.
X. Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποθ᾽ ὁ πρέσβυς;
Ō. οὐ πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι
πρωτῆς, ὦ τῆσδ᾽ ἔφοροι χώρας.
δηλῶ δ᾽· οὐ γὰρ ἂν ὧδ᾽ ἀλλοτρίοις
10 ὄμμασιν εἷρπον
κἀπὶ σμικροῖς μέγας ὥρμουν.

Str. α′.

I. ◡ ⋮ ∼◡ ◡ | ∟ | — ≥ | — ∧ ‖
  ∼◡ ◡ | ∼◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ∟ | ∼◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]

II. > ⋮ ∟ | ∟ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ ∟ | ∟ | — ◡ | — ∧ ‖ 5
◡ ⋮ ∟ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ∟ | ∼◡ ◡ | — ◡ | ∟ ‖ — > | ∼◡ ◡ | — ◡ | ∟ ‖ — ◡ | ∼◡ ◡ |
— ◡ | — ∧ ‖
  — ◡ | ∼◡ ◡ | — ◡ | ∟, ‖ ∼◡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
ω ⋮ — ◡ | — ◡ | ∟ | —, ◡ ‖ ∟ | ∼◡ ◡ | — ◡ | ∟ ‖ — ◡ | ∼◡ ◡ |
— ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ∟ | ∼◡ ◡ | — ◡ | ∟ ‖ ≥◡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖ 10
ω ⋮ — > | ∼◡ ◡ | — ω̄ | — ∧ ‖
ω ⋮ ∼◡ ◡ | — > | — > | — ∧ ‖
ω ⋮ ∟ | — ∧]]





ἀ. α΄. X̄. Αἰαῖ, ἀλαῶν ὀμμάτων
ἆρα καὶ ἦσθα φυτάλμιος; δυσαίων
μακραίων θ' ὅσ', ἐπεικάσαι.
'Αλλ' οὐ μὰν ἔν γ' ἐμοὶ
5 προσθήσεις τάσδ' ἀράς.
περᾷς γάρ,
περᾷς· ἀλλ' ἵνα τῷδ' ἐν ἀφθέγκτῳ μὴ προπέσῃς νάπει ποιάεντι,
κάθυδρος οὗ
κρατὴρ μειλιχίων ποτῶν ῥεύματι συντρέχει· τῶν,
ξένε μάμμορ', εὖ φύλαξαι· μετάσταθ', ἀπόβαθι. πολλὰ κέλευθος
ἐρητύει·
10 κλύεις, ὦ πολύμοχθ' ἀλᾶτα; λόγον εἴ τιν' εἶχες
πρὸς ἐμὰν λέσχαν, ἀβάτων ἀποβάς,
ἵνα πᾶσι νόμος, φώνει· πρόσθεν δ'
ἀπερύκου.

συ. β΄. Ō. Θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ;
Ā. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν,
εἴκοντας ἃ δεῖ κἀκούοντας.
Ō. πρόσθιγέ νυν μου. Ā. ψαύω καὶ δή.
5 Ō. ὦ ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ
σοὶ πιστεύσας καὶ μεταναστάς.

Gstr. α, 1. αἰαῖ st. ἒ ἔ. Musgrave.
V. 3. θ' ὅς st. τέ θ' ὡς. Bothe.
Syst. β, 3. κἀκούοντας (καὶ ἀκούοντας) st. κοὐκ ἀκούοντας. Musgrave.

Ueber die verschiedenen Anaphoren, welche in der Strophe und genau an derselben Stelle in der Gegenstrophe vorkommen, ist § 12, 12 zu vergleichen, ferner § 39, 2, wo noch genauere Rücksicht auf die gleichzeitigen metrischen Erscheinungen genommen ist. So ist denn diese Strophe die vollendetste unter allen Sophokleïschen, nicht nur durch ihren grossartig entwickelten Periodenbau, sondern auch durch die schöne Uebereinstimmung der rhetorischen Glieder mit den rhythmischen. Schon in der Eurhythmie, S. 62 sq., sind sowohl die Verse richtig abgetheilt, als auch der Periodenbau genau angegeben; nur die Verse 8 und 11 sind dort in je zweie getheilt und als je eine Tetrapodie und Tripodie aufgefasst. Aber die letztere, am Anfange des variirenden zweiten Strophenpaares ganz in Ordnung, würde hier das Gleichmass stören; und ausserdem ist es auch kein Zufall, dass alle vier mittleren Verse der Hauptperiode längere Ausdehnung haben, indem sie den Kern derselben enthalten, während die umgebenden einsätzigen Verse theils an die voraufgehende Periode, theils an die folgende Strophe anknüpfen sollen. Die Composition des ganzen Gesanges bis Str. β hat viel Verwandtes mit der von O. C. III, welche § 38, 2 besprochen ist; dieselbe grossartige Präcision bis in die kleinsten Partien hinein lässt sich auch hier erkennen.

σ. β'. Χ̄. Οὔ τοι μήποτέ σ' ἐκ τῶνδ' ἑδράνων, ὦ γέρον, ἄκοντά τις ἄξει.

Ō. Ἔτ' οὖν; Χ̄. ἔτι βαῖνε πόρσω.
Ō. ἔτι; Χ̄. προβίβαζε, κούρα,
πόρσω· σὺ γὰρ ἀίεις.
5 [Ā. Κατάβα, ὦ πάτερ, εὐλάβησαί θ'
Ō. αἰαῖ αἰαῖ.
Ā. ἁγνᾶν τέμενος κορᾶν.]
Ἕπεο μάν, ἕπε' ὧδ' ἀμαυρῷ κώλῳ, πάτερ, ᾇ σ' ἄγω.
[Ō. οἴ μοι τῷ κακοπότμῳ.]
10 Χ̄. Τόλμα ξεῖνος ἐπὶ ξένης,
ὦ τλάμων, ὅ τι καὶ πόλις
τέτροφεν ἄφιλον, ἀποστυγεῖν
καὶ τὸ φίλον σέβεσθαι.

συ. γ'. Ō. Ἄγε νυν σύ με, παῖ,
ἵν' ἂν εὐσεβίας ἐπιβαίνοντες
τὸ μὲν εἴποιμεν, τὸ δ' ἀκούσαιμεν,
καὶ μὴ χρείᾳ πολεμῶμεν.

ἀ. β'. Χ̄. Αὐτοῦ, μηκέτι τοῦδ' ἀντιπέτρου βήματος ἔξω πόδα κλίνῃς.

Ō. Οὕτως; Χ̄. ἅλις, ὡς ἀκούεις.
Ō. ἐσθῶ; Χ̄. λέχριός γ' ἐπ' ἄκρου
λάου βραχὺς ὀκλάσας.
5 Ā. Πάτερ, ἐμὸν τόδ'· ἐν ἁσυχαίᾳ
Ō. ἰώ μοί μοι.
Ā. βάσει βάσιν ἅρμοσαι,
Γεραὸν ἐς χέρα σῶμα σὸν προκλίνας φιλίαν ἐμάν.
Ō. ὤμοι δύσφρονος ἄτας.
10 Χ̄. Ὦ τλάμων, ὅτε νῦν χαλᾷς,
αὔδασον, τίς ἔφυς βροτῶν;
τίς ὁ πολύπονος ἄγει; τίν' ἂν
σοῦ πατρίδ' ἐκπυθοίμαν;

Str. β, 2. προβῶ hinter ἔτ' οὖν getilgt. Bothe.
ἔτι βαῖνε st. ἐπίβαινε. Reiske.
πόρσω st. πρόσω. Bothe.

Str. β′.

I. Chor. — > | —⏑ ⏑ | └ ‖ —⏑ ⏑ | └ | —⏑ ⏑ | └ ‖
—⏑ ⏑ | └ | — ∧]]

II. Oed. ⩾ ⁝ —
Chor. ω | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
Oed. ⩾ ⁝ —
Chor. ω | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
> ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. Ant. ⏑⏑⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ ‖ — 5
Oed. — — — — ‖
Ant. ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

IV. ⏑⏑⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ ‖ — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | —⏑ ⏑ | └ | — ∧]]

V. Chor. — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 10
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧]]

I. 3 4 3 — II. 4 4 3 = ἐπ. — III. 4 4 — IV. 4 4 4 = ἐπ. — V. 4 4 4 4

V. 5. 6. 7. 9 habe ich, im strengen Anschluss an die Gegenstrophe, ergänzt. Nicht nur das Metrum diente als Anhalt, und es war zu sehen, dass der zweite Satz von V. 5 durch einen Schmerzensruf unterbrochen sein musste, wesshalb ich auch eine apostrophirte Silbe an seinem Ende zuliess, sondern auch für den Sinn der Worte war aus der Gegenstrophe ein fester Anhalt zu gewinnen, da gerade in solchen Partien kommatischer Gesänge in Str. und Gstr. eine merkwürdige Uebereinstimmung zu sein pflegt.

Gstr. β, 3. ἑσϑῶ st. ἦ σϑῶ. Schneidewin.

V. 5. ἡσυχαίᾳ st. ἡσυχίᾳ. Hermann.

V. 8. γεραὸν st. γεραιὸν. Dindorf.

V. 12. τίν' ἂν st. τίνα. Vauvillers.

ἀν. α'. Ō. Ὦ ξένοι, ἀπόπτολις· ἀλλὰ μὴ X̄. τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;

Ō. μὴ μή μ' ἀνέρῃ τίς εἰμι, μηδ' ἐξετάσῃς πέρα ματεύων.

β'. X̄. Τί τόδ'; Ō. αἰνὰ φύσις. X̄. αὔδα. Ō. τέκνον, ὤμοι, τί γεγώνω;

X̄. τίνος εἶ σπέρματος, ὦ ξένε, φώνει, πατρόθεν.

γ'. Ō. Ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;

Ā. λέγ', ἐπείπερ ἐπ' ἔσχατα βαίνεις.

Ō. ἀλλ' ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν.

X̄. μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.

5 Ō. Λαΐου ἴστε τιν' ὄντ'; X̄. ὀοοώ.

Ō. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; X̄. ὦ Ζεῦ.

Ō. ἄθλιον Οἰδιπόδαν; X̄. σὺ γὰρ ὅδ' εἶ;

Ō. δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ' αὐδῶ.

δ'. X̄. Ἰὼ, ὢ ὤ· δύσμορος, ὢ ὤ·

Ō. θύγατερ, τί ποτ' αὐτίκα κύρσει;

X̄. ἔξω πόρσω βαίνετε χώρας.

Ō. ἃ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις;

Abs. α', 2. μὴ μή habe ich statt μὴ μὴ μή geschrieben.
Abs. β', 1. τόδ'; αἰνὰ st. τόδε; δεινα. Wunder.
V. 2. ξένε st. ξεῖνε. Triklinios.
Abs. γ', 2. βαίνεις st. μένεις. Triklinios.
V. 4. μέλλετον st. μέλλετ'. Hermann.
V. 5. τιν' ὄντ' st. τιν ἀπόγονον (das nichts als eine Glosse ist). Reisig — Dindorf.
ὀοοώ st. ὢ ὤ. Dindorf.
Abs. δ', 3. πόρσω st. πρόσω. Triklinios.

Anomoiostropha.

Absatz α′.

log.

Oed. > ⋮ ∪∪∪ | —∪∪ | — ∪ | ∟ ‖
Chor. ∪∪∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
Oed. > ⋮ —∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | ∟ ‖ —∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪]]

4 · 4 · 4 · 4

Abs. β′.

ion.

Chor. ∪∪ ⋮
Oed. — — ∪∪ |
Chor. — —,
Oed. ∪∪ ‖ — — ∪∪ | — — ⊼ ‖
Chor. ∪∪ ⋮ — — ∪∪ | ⊔, ∪∪ ‖ — — ∪∪ | ⊔ ⊼]]

2 · 2 · 2 · 2

Abs. γ′.

logaöd.-anapäst.

Oed. —∪ ∪ | —∪ ∪ | ∟ | ∪∪∪ | — ∧ ‖
Ant. ∪∪ ⋮ — ∪∪ | — ∪∪ | ⊔ | — ∧ ‖
Oed. —∪ ∪ | —∪ ∪ | ∟ | ∪∪∪ | — ∧ ‖
Chor. ∪∪ ⋮ — ∪∪ | — ∪∪ | ⊔ | — ∧ ‖
Oed. —∪ ∪ | ∟ ∪ | ∟ |
Chor. ∪∪∪ | — ∧ ‖
Oed. ∪∪ ⋮ — ∪∪ | — ∪∪ |
Chor. ⊔ | — ∧ ‖
Oed. — ∪∪ | — ∪∪ | ∟ |
Chor. ∪∪∪ | — ∧ ‖
Oed. ∪∪ ⋮ — ∪∪ | — ∪∪ | ⊔ | — ∧]]

log. 5 · anap. 4 · log. 5 · anap. 4 · log. 5 · anap. 4 · log. 5 · anap. 4

5

Abs. δ′.

anapästisch.

Chor. — ⋮ — — | — — | ∪∪ — | — ⊼ ‖
Oed. ∪∪ ⋮ — ∪∪ | — ∪∪ | ⊔ | — ⊼ ‖
Chor. — ⋮ — — | — — | ∪∪ — | — ⊼ ‖
Oed. ∪∪ ⋮ — ∪∪ | — ∪∪ | ⊔ | — ⊼]]

4 · 4 · 4 · 4

ε'. Χ. Οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται
ὧν προπάθῃ τὸ τίνειν·
ἀπάτα δ' ἀπάταις ἑτέραις ἑτέρα
Παραβαλλομένα πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔχειν.
5 σὺ δὲ τῶνδ' ἑδράνων πάλιν ἔκτοπος αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς
Χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

ς'. Α. Ὦ ξένοι αἰδόφρονες,
ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν πατέρα
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ', ἔργων
ἀκόντων ἀίοντες αὐδάν,
5 ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,
ὦ ξένοι, οἰκτείραθ', ἃ
πατρὸς ὑπὲρ τοὐμοῦ μόνου ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος
10 ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι. ἐν ὔμμι γὰρ ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες. ἄλλ' ἴτε, νεύσατε
τὰν ἀδόκητον χάριν.
πρός σ' ὅ τι σοι φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,
15 ἢ τέκνον ἢ λέχος, ἢ χρέος ἢ θεός.
Οὐ γὰρ ἴδοις ἂν ἀθρῶν βροτῶν
ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι,
ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Abs. ε', 5. δὲ st. δ' ἐκ. Triklinios.

Abs. ς', 7. τοὐμοῦ st. τοῦ. Hermann.

V. 11. ὔμμι st. ὑμῖν. Bergk. Die Fassung Bruncks, der γὰρ auslässt und ὑμῖν belässt, verstösst gegen die Taktfolge. Der Anfangstakt aber kann sehr gut ein Schein-Spondeus sein.

V. 15. λέχος st. λόγος. Reiske.

V. 16—18. Die Aenderung von βροτῶν in βροτόν, die Annahme einer Lücke dahinter, und die Aenderung von ἐκφυγεῖν in φυγεῖν, von Hermann und Anderen vorgenommen, zerstören gerade das Metrum, welches sie herzustellen bestimmt sind.

Abs. ε'.

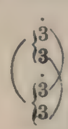
Chor. I.
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ⊼ ‖
◡◡ ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ⊼ ‖

II. ◡◡ ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — ⊼ ‖
◡◡ ⁝ — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — ⊼ ‖

III. ◡◡ ⁝ ⏗◡ ◡ | ⏗◡ ◡ | — ◡ | — ⊼ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | ⌞ ‖ — ⊼]]

I. dactyl. II. dactyl. III. dorisch.

4 · 3 · 4



4 · 4

ϛ'.

I. — ◡◡ | ⊔ | ⌞ ◡ | — ⊼ ‖
⌞ ◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ⊼ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — — | — ⊼ ‖
— — | — ◡◡ | ⌞ ◡ | — — ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖ 5
— ◡◡ | ⊔ | ⌞ ◡ | — ⊼ ‖
— ◡◡ | — — | — ◡◡ | — ◡◡ |
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖ 10
— — | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖
— ◡◡ | ⊔ | ⌞ ◡ | — ⊼ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ ‖
— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡]] 15

II. ⏗◡ ◡ | ⏗◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
⏗◡ ◡ | ⌞ | ◡◡◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧]]

I. Eine dactylische Folge mit einzelnen dorischen Sätzen.

II. Logaödische Folge.

II.

Kommatischer Gesang, V. 510—548.

σ. α'. X̄. Δεινὸν μὲν τὸ πάλαι κείμενον ἤδη κακόν, ὦ ξεῖν', ἐπεγείρειν·
ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι.
Ō. Τί τοῦτο;
X̄. τᾶς δειλαίας ἀπόρου φανείσας
5 ἀλγηδόνος, ᾧ ξυνέστας.
Ō. μὴ πρὸς ξενίας ἀνοίξῃς
τᾶς σᾶς ἃ πέπονθ' ἀναιδῆ·
X̄. τό τοι πολὺ καὶ μηδαμὰ λῆγον
χρῄζω, ξεῖν', ὀρθὸν ἄκουσμ' ἀκοῦσαι.
10 Ō. ὤμοι. X̄. στέρξον, ἱκετεύω.
Ō. φεῦ φεῦ.
X̄. πείθου· κἀγὼ γὰρ ὅσον σὺ προσχρῄζεις.

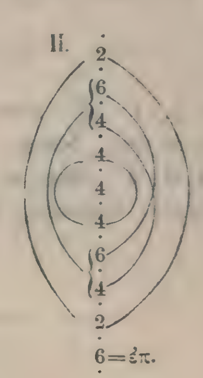
ἀ. α'. Ō. Ἤνεγκον κακότατ', ὦ ξένοι, ἤνεγκον ἑκὼν μέν, θεὸς ἴστω,
τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν.
X̄. Ἀλλ' ἐς τί;
Ō. κακᾷ μ' εὐνᾷ πόλις οὐδὲν ἴδριν
5 γάμων ἐνέδησεν ἄτᾳ.
X̄. ἦ μητρόθεν, ὡς ἀκούω,
δυσώνυμα λέκτρ' ἐπάσω;
Ō. ὤμοι, θάνατος μὲν τάδ' ἀκούειν,
ὦ ξεῖν'· αὗται δὲ δύ' ἐξ ἐμοῦ μὲν
10 X̄. πῶς φῄς; Ō. παῖδε, δύο δ' ἄτα
X̄. ὦ Ζεῦ.
Ō. ματρὸς κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδῖνος.

Str. α′.

I. a. — > | —⏑ ⏑ | └, ‖ —⏑ ⏑ | └ | —⏑ ⏑ | └, ‖ —⏑ ⏑ | └ | — ∧ ‖
≥ ⁝ —⏑ ⏑ | — ω̆ | └ | — ∧ ‖

II. b. ⏑ ⁝ └ | — ∧ ‖
a. > ⁝ └ | └ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
> ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖ 5
b. > ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
> ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
a. ⏑ ⁝ —⏑ ⏑ | └ | —⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
> ⁝ └ | └ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
b—a. > ⁝ — > | ⏑⏑⏑ | └ | — ∧ ‖ 10
b. └ | — ∧ ‖
a. > ⁝ — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | └ | └ | — ∧ ‖

I. 3
4
3
4 = ἐπ.

II.


Str. α, 7. ἃ ergänzt und ἔργ' hinter πέπονϑ' gestrichen. Hermann.

Gstr. α, 1. ἑκὼν st. ἄκων. Bothe.

V. 7. ἐπάσω st. ἐπλήσω. Nauck.

V. 9. μὲν von Elmsley ergänzt.

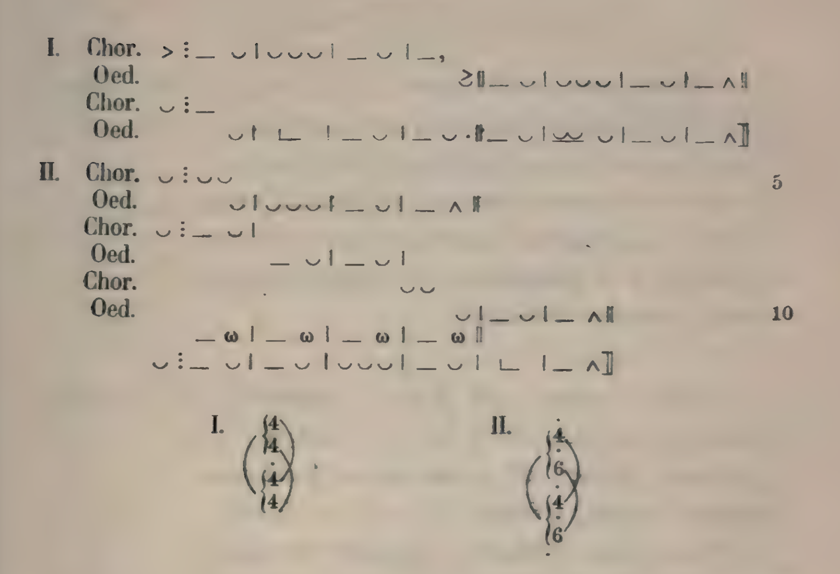
σ. β′. X̄. Ἆρ' εἰσὶν ἀπόγονοι τεαί; Ō. κοιναί γε πατρὸς ἀδελφεαί.
X̄. ἰώ. Ō. ἰὼ δῆτα μυρίων γ' ἐπιστροφαὶ κακῶν.
X̄. Ἔπαθες Ō. ἔπαθον ἄλαστ' ἔχειν.
X̄. ἔρεξας Ō. οὐκ ἔρεξα. X̄. τί γάρ; Ō. ἐδεξάμην.
5 δῶρον, ὃ μήποτ' ἐγὼ ταλακάρδιος
ἐπωφέλησα πόλεος ἐξελέσθαι.

ἀ. β′. X̄. Δύστανε, τί γάρ; ἔθου φόνον Ō. τί τοῦτο; τί δ' ἐθέλεις μαθεῖν;
X̄. πατρός; Ō. παπαῖ, δευτέραν ἔπαισας, ἐπὶ νόσῳ νόσον.
X̄. Ἔκανες Ō. ἔκανον. ἔχει δέ μοι
X. τί τοῦτο; Ō. πρὸς δίκας τι. X. τί γάρ; Ō. ἐγὼ φράσω.
καὶ γὰρ ἄνους ἐφόνευσα καὶ ὤλεσα·
5 νόμῳ δὲ καθαρός, ἄιδρις εἰς τόδ' ἦλθον.

Str. β, 1. ἆρ' εἰσὶν ἀπόγονοι τεαί; st. σαί τ' ἄρ' εἰσὶν ἀπόγονοί τε καί. Nauck.

Gstr. β, 5. ἄνους st. ἄλλους. Porson.
ὤλεσα st. ἀπώλεσα. Bothe.

Str. β′.



III.

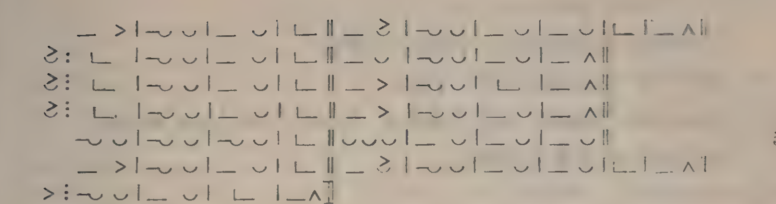
Erstes Stasimon, V. 668—719.

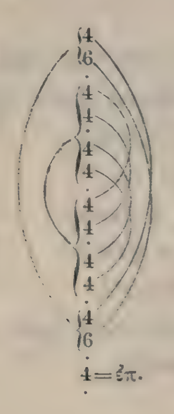
σ. α'. Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,
τὸν ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ' ἁ λίγεια μινύρεται
θαμίζουσα μάλιστ' ἀηδὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις,
τὸν οἰνῶπα νέμουσα κισσὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ
5 φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον ἀνήνεμον τε πάντων
χειμώνων· ἵν' ὁ βακχιώτας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει
θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.

ἀ. α'. Θάλλει δ' οὐρανίας ὕπ' ἄχνας ὁ καλλίβοτρυς κατ' ἦμαρ ἀεὶ
νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὅ τε
χρυσαυγὴς κρόκος· οὐδ' ἄυπνοι κρῆναι μινύθουσι,
Κηφισοῦ νομάδες ῥεέθρων, ἀλλ' αἰὲν ἐπ' ἤματι
5 ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσσεται ἀκηράτῳ σὺν ὄμβρῳ
στερνούχου χθονός· οὐδὲ Μουσᾶν χοροί νιν ἀπεστύγησαν, οὐδ' αὖ
χρυσάνιος Ἀφροδίτα.

Str. α, 2. ἔνθ' ἁ st. ἔνθα. Porson.
V. 4. οἰνῶπα νέμουσα st. οἰνῶπτ' ἀνέχουσα.
V. 7. θεαῖς st. θείαις. Elmsley.

Str. α′.





σ. β'. Ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω
Οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστόν,
Φύτευμ' ἀγήρατον αὐτόποιον,
ἐγχέων φόβημα δαΐων,
5 ἃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρᾳ
Γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας·
τὰν μέν τις οὐ νεαρὸς οὔτε γήρᾳ
Σημαίνων ἁλιώσει χερὶ πέρσας· ὁ γὰρ αἰὲν ὁρῶν κύκλος
Λεύσσει νιν μορίου Διός
10 χἁ γλαυκῶπις Ἀθάνα.

'. β'. Ἄλλον δ' αἶνον ἔχω ματροπόλει τᾷδε κράτιστον,
Δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος εἰπεῖν, [χθονὸς] αὔχημα μέγιστον,
Εὔιππον, εὔπωλον, εὐθάλασσον.
ὦ παῖ Κρόνου, σὺ γάρ νιν εἰς
5 τόδ' εἷσας αὔχημ', ἄναξ Ποσειδάν,
Ἵπποισιν τὸν ἀκεστῆρα χαλινὸν
πρώταισι ταῖσδε κτίσας ἀγυιαῖς.
Ἁ δ' εὐήρετμος ἔκπαγλ' ἁλία χερσὶ παραπτομένα πλάτα
Θρώσκει, τῶν ἑκατομπόδων
10 Νηρήδων ἀκόλουθος.

Str. β, 7· οὐ st. οὔτε. Porson. In νεαρὸς sind die Vocale ε, α als Eine Silbe zu sprechen. Es ist unbegreiflich, wie man die Worte γήρᾳ σημαίνων so falsch auffassen konnte, und sich desshalb befugt glaubte, νεαρὸς u. s. w. auf die abenteuerlichste Art zu ändern. Hermann erklärt: γήρᾳ σημαίνων als „senex imperator“, unter dem man sich den Archidamos vorstellte; Dindorf und Andere schreiben ihm dieses unbedenklich nach. Erst Schneidewin ist gegen diese Deutung, meint aber, dass γήρᾳ σημαίνων überhaupt keinen Sinn geben könnte. Niemand scheint überhaupt die so einfache Stelle verstanden zu haben. Es bedeutet aber γῆρας „die Greise“, = γέροντες, wie νεολαία oft = οἱ νέοι

Str. β'.

I. — > | ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ⟧

II. — > | ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ |
— ∧ ⟧

III. > ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ⟧. 5

IV. — > | ⏖ ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ⟧

V. ⊔ | ⊔ | ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ |
— ∧ ⟧

VI. — > | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ⟧ 10

I. 3 2 3 · II. · 3 4 3 · III. · 6 · 4 · 6 · IV. · 6 · 6 · V. · 4 · 2 4 · VI. · 4 · 4 ·

στρατιῶται, νεότης = οἱ νεανίαι, ἡλικία = ἥλικες u. s. w. Demgemäss ist γήρᾳ σημαίνων = τοῖς γηραιοῖς κελεύων, τῶν γηραιῶν ἄρχων, der Zusammenhang aber ist: „Kein Jüngling und Niemand der unter den Hochbejahrten gebietet" = „weder Jüngling noch Greis".

Gstr. β, 2. χθονὸς von Porson ergänzt.

Die halbirte Hexapodie V. 6 würde gegen die S. 286 unter IV mitgetheilte Beobachtung verstossen, wenn sie selbständig aufträte, etwa einer ähnlichen Form respondirend, und nicht den ganz bestimmten, S. 431 angegebenen Zweck verfolgte; vgl. die dort gegebene Analyse der Strophe.

IV.

Wechselgesang, V. 833—843 || 876—886.

σ. Ō. Ἰὼ πόλις

X. τί δρᾷς, ὦ ξέν'; οὐκ ἀφήσεις; τάχ' εἰς βάσανον εἶ χερῶν.

K̄. εἶργου. X. σοῦ μὲν οὔ, τάδε γε μωμένου.

K̄. πόλει μάχει γάρ, εἴ τι πημανεῖς ἐμέ.

5 Ō. οὐκ ἠγόρευον ταῦτ' ἐγώ; X̄. μέθες χεροῖν

τὴν παῖδα θᾶσσον. K̄. μὴ ἐπίτασσ' ἃ μὴ κρατεῖς.

X̄. χαλᾶν λέγω σοι. K̄. σοὶ δ' ἔγωγ' ὁδοιπορεῖν.

X̄. Προβᾶθ' ὧδε, βᾶτε βᾶτ', ἔντοποι·

πόλις ἐναίρεται, πόλις ἐμά· σθένει

10 προβᾶθ' ὧδέ μοι.

ἀ. Ō. Ἰὼ τάλας.

X̄. ὅσον λῆμ' ἔχων ἀφίκου, ξέν', εἰ τάδε δοκεῖς τελεῖν.

K̄. δοκῶ. X. τάνδ' ἄρ' οὐκ ἔτι νεμῶ πόλιν.

K̄. τοῖς τοι δικαίοις χὠ βραχὺς νικᾷ μέγαν.

5 Ō. ἀκούεθ' οἷα φθέγγεται; X̄. τά γ' οὐ τελεῖ

[ἐμοῦ βιοῦντος]. K. Ζεύς γ' ἂν εἰδείη, σὺ δ' οὔ.

X̄. ἆρ' οὐχ ὕβρις τάδ'; K̄. ὕβρις, ἄλλ' ἀνεκτέα.

X̄. Ἰὼ πᾶς λεώς, ἰὼ γᾶς πρόμοι,

μόλετε σὺν τάχει, μόλετ'· ἐπεὶ πέραν

10 περῶσ' οἵδε δή.

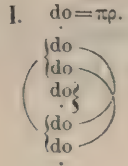
Ueber V. 1 vgl. die Anmerkung zu O. R. VII, 1.
Gstr. 6. Ich habe [ἐμοῦ βιοῦντος] ergänzt.
V. 10. οἵδε von Elmsley ergänzt.

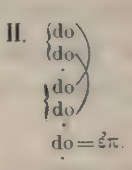
IV.

I. Oed. ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖
Chor. ⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
Kreon. > ⁝ —
Chor. — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧]

Vier Trimeter. 5

II. Chor. ⏑ ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ∧ ‖





V.

Zweites Stasimon, V. 1044—1095.

σ. α΄. Εἴην ὅϑι δαΐων
ἀνδρῶν τάχ' ἐπιστροφαὶ
τὸν χαλκοβόαν Ἄρη
Μίξουσιν, ἢ πρὸς Πυϑίαις ἢ λαμπάσιν ἀκταῖς,
5 οὗ πότνιαι σεμνὰ τιϑηνοῦνται τέλη
ϑνατοῖσιν, ὧν καὶ χρυσέα κλῂς ἐπὶ γλώσσᾳ βέβακε
προσπόλων Εὐμολπιδᾶν· ἔνϑ' οἶμαι ὀρείταν
ἐγρεμάχαν τὰς διστόλους ἀδμῆτας ἀδελφὰς
αὐτάρκει τάχ' ἐμμίξειν βοᾷ τούσδ' ἀνὰ χώρους·

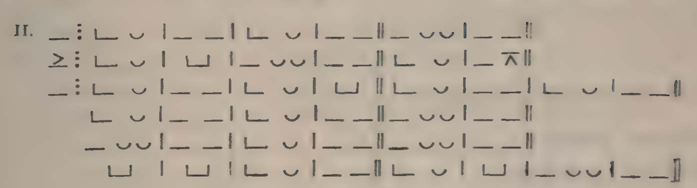
ἀ. α΄. Ἦ που τὸν ἐφέσπερον
πέτρας νιφάδος περῶσ'
Οἰάτιδος εἰς νομὸν
Πώλοισιν ἢ ῥιμφαρμάτοις φεύγοντες ἁμίλλαις;
5 ἁλώσεται· δεινὸς ὁ προσχώρων Ἄρης,
δεινὰ δὲ Θησειδᾶν ἀκμά. πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός,
πᾶσα δ' ὁρμᾶται κατ' ἀμπυκτήρια πώλων
ἄμβασις, οἳ τὰν ἱππίαν τιμῶσιν Ἀϑάναν,
καὶ τὰν πόντιον γαιάοχον Ῥέας φίλον υἱόν.

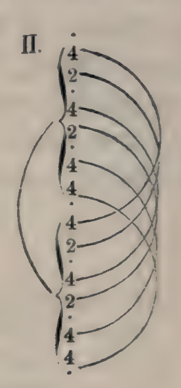
Str. α, 5. σεμνὰ st. σεμναί. Valckenar.

V. 7. ὀρείταν ἐγρεμάχαν st. τὸν ἐγρεμάχαν Θησέα καί. Gleditsch nach der Glosse des Scholiasten: ὀρειβάταν.

Gstr. 7. φάλαρα als Glosse hinter ἀμπυκτήρια getilgt. Bothe.

Str. α′.



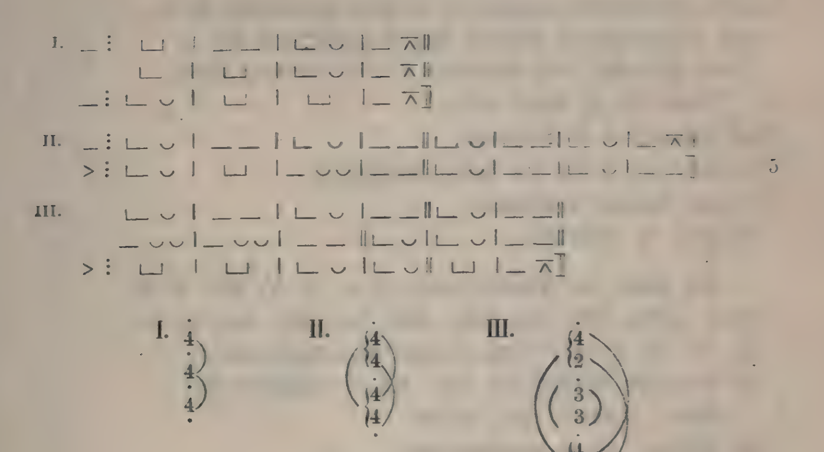


σ. β′. Ἔρδουσ᾽ ἢ μέλλουσιν; ὡς
προμνᾶταί τί μοι
γνώμα τύχαν [λῴω]
Τᾶν δεινὰ τλασᾶν, δεινὰ δ᾽ εὑρουσᾶν πρὸς αὐθαίμων πάθη·
5 τελεῖ τελεῖ Ζεύς τι κατ᾽ ἆμαρ· μάντις εἴμ᾽ ἐσθλῶν ἀγώνων.
Εἴθ᾽ ἀελλαία ταχύρρωστος πελειὰς
αἰθερίας νεφέλας κύρσαιμι τῶνδ᾽ ἀγώνων
[θέᾳ τέρψασα] τοὐμὸν ὄμμα.

ἀ. β′. Ἰὼ Ζεῦ, πάνταρχε θεῶν,
παντόπτα, πόροις
γᾶς τᾶσδε δαμούχοις
Σθένει ἐπινικείῳ τὸν εὔαγρον τελειῶσαι λόχον,
5 σεμνά τε παῖς Παλλὰς Ἀθάνα. καὶ τὸν ἀγρευτὰν Ἀπόλλω
Καὶ κασιγνήταν πυκνοστίκτων ὀπαδὸν
ὠκυπόδων ἐλάφων στέργω, διπλᾶς ἀρωγὰς
μολεῖν γᾷ τᾷδε καὶ πολίταις.

Str. β, 1. ἔρδουσ᾽ st. ἔρδουσιν. Steinhart.
V. 3. τύχαν [λῴω] st. τάχ᾽ ἂν δώσειν. Nauck. Die Emendation genügt freilich durchaus noch nicht.
V. 7. τῶνδ᾽ st. αὐτῶν δ᾽. Wunder.
V. 8. θέᾳ τέρψασα st. θεωρήσασα. Nauck.
Gstr. β, 4. σθένει ἐπινικείῳ st. ἐπινικείοι σθένει. Hermann.

Str. β′.



VI.

Drittes Stasimon, V. 1211—1248.

σ. Ὅστις τοῦ πλέονος μέρους χρῄζει, τοῦ μετρίου παρείς,
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσσων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ ἁμέραι κατέθεντο δὴ
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,
5 Ὅταν τις ἐς πλέον πέσῃ
τοῦ δέοντος· ὁ δ' ἐπίκουρος
ἰσοτέλεστος, Ἄιδος ὅτε μοῖρ' ἀνυμέναιος,
ἄλυρος, ἄχορος ἀναπέφηνε
θάνατος ἐς τελευτάν.

ἀ. Μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῇ,
βῆναι κεῖθεν ὅθεν περ ἥκει, πολὺ δεύτερον, ὡς τάχιστα.
ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῇ κούφας ἀφροσύνας φέρον,
τίς πλάγχθη πολύμοχθος ἔξω, τίς οὐ καμάτων ἔνι;
5 Φόνοι, στάσεις, ἔρις, μάχαι,
καὶ φθόνος· τό τε κατάμεμπτον
ἐπιλέλογχε πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον
γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα
κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ.

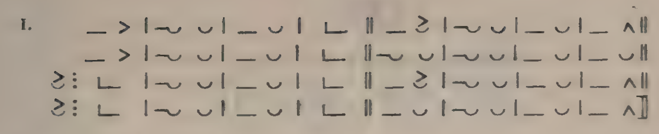
ἐπ. Ἐν ᾧ τλάμων ὅδ', οὐκ ἐγὼ μόνος,
πάντοθεν βόρειος ὥς τις ἀκτὰ
Κυματοπλὴξ χειμερία κλονεῖται,
ὣς καὶ τόνδε κατ' ἄκρας
5 δειναὶ κυματοαγεῖς
ἆται κλονέουσίν [γ'] ἀεὶ ξυνοῦσαι,
Αἱ μὲν ἀπ' ἀελίου δυσμᾶν
αἱ δ' ἀνατέλλοντος,
αἱ δ' ἀνὰ μέσαν ἀκτῖν',
10 αἱ δ' ἐννυχιᾶν ἀπὸ Ῥιπᾶν.

Str., 6. ὁ δ' st. οὐδ'. Hermann.

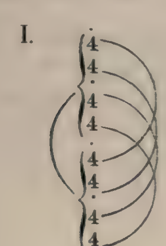
Ep., 6. Ich habe γ' ergänzt.

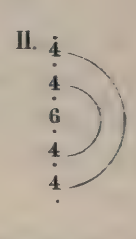
Ueber das Metrum von Ep. V. 9. 10 vgl. S. 248, wo dieses Beispiel ausgelassen ist, da die Handschrift μέσσαν hat und durch eine Gegenstrophe kein festerer Halt geboten ist.

Str.



II. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ 5
– ⏑ | – ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ ‖
⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑≥ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ ‖
⏖ ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ ‖
⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]

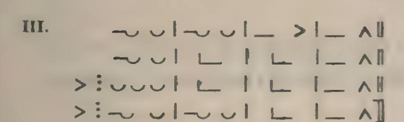




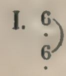
Epod.

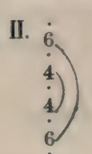
I. ⏑ : ⌞ | ⌞ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]

II. ~ ⏑ | ⌞ | ~ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
– > | ~ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
– > | ~ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖ 5
> ⁝ ~ ⏑ | ⌞ | – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]

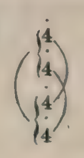


10









VII.

Kommatischer Gesang.

V. 1447—1456 || 1462—1471.
1477—1485 || 1491—1499.

σ. α'. Νέα τάδε νεόθεν ἦλθέ μοι
κακὰ βαρύποτμα παρ' ἀλαοῦ ξένου,
εἴ τι μοῖρα μὴ κιγχάνει.
Μάτην γὰρ οὐδὲν ἀξίωμα δαιμόνων ἔχω φράσαι.
5 ὁρᾷ, ὁρᾷ ταῦτ' ἀεὶ χρόνος, [στρέφων] μὲν ἕτερα,
Τὰ δὲ παρ' ἦμαρ αὖθις αὔξων ἄνω.
ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.

ἀ. α'. Ἴδε μάλα μέγας ἐρείπεται
κτύπος ἄφατος διόβολος· ἐς δ' ἄκραν
δεῖμ' ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν.
Ἔπτηξα θυμόν· οὐρανία γὰρ ἀστραπὴ φλέγει πάλιν.
5 τί μάν, τί φήσω τέλος; δέδοικα δ' οὐ γὰρ ἅλιον
Ἀφορμᾷ ποτ', οὐκ ἄνευ ξυμφορᾶς.
ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.

Str. α, 2. Ich habe κακὰ und βαρύποτμα versetzt und in der Gegenstrophe ὅδε getilgt, statt, gleich Hermann und Anderen, in der Strophe νέα hinzuzufügen.

V. 5. στρέφων statt des sinnlosen ἐπεὶ. Hartung.

Gstr. α, 4. οὐρανία war zu belassen; -ία einsilbig, wie oft in καρδία u. s. w.

V. 5. τί φήσω st. ἀφῆς; δέδοικα δ' st. δέδεια τόδ'. Nauck. (δ' st. τόδ' schon Triklinios).

Str. α′.

⏑ ⋮ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑⏑⏑ | — ⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧]

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | — ∧] 5

⏑ ⋮ ⏖ . ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | — > | ⌞ | — ∧ ‖

I. 4 = πρ.
5
5

II. 4
4
4
4

III. do
do
4 = ἐπ.

σ. β'. Ἔα, ἰδου μάλ' αὖθις ἀμφίσταται
διαπρύσιος ὄτοβος.
Ἵλαος, ὦ δαίμων, ἵλαος, εἴ τι γᾷ
ματέρι τυγχάνεις ἀφεγγὲς φέρων.
5 Ἐναισίου δὲ σοῦ τύχοιμι, μηδ' ἄλαστον ἄνδρ' ἰδὼν
Ἀκερδῆ χάριν μετάσχοιμί πως.
Ζεῦ ἄνα, σοι φωνῶ.

ά. β'. Ἰὼ ἰώ, παῖ, βᾶθι, βᾶθ', εἴτ' ἄκρον
ἐπὶ γύαλον [ἔμολες]
Ἐναλίῳ Ποσειδαονίῳ θεῷ
βούθυτον ἑστίαν ἁγίζων, ἱκοῦ.
5 Ὁ γὰρ ξένος σε καὶ πόλισμα καὶ φίλους ἐπαξιοῖ
Δικαίαν χάριν παρασχεῖν παθών.
[σπεῦσον], ἄισσ', ὦναξ.

Str. β, 1. Ich habe ein ἔα getilgt.

V. 5. σοῦ τύχοιμι st. συντύχοιμι. Cobet.

Gstr. β, 1. Ein ἰὼ ist ergänzt von Hermann.

V. 2. Ich habe [ἔμολες] ergänzt.

V. 3. τυγχάνεις hinter θεῷ hat Hermann entfernt. Schwerlich konnte dies Wort aber eine Glosse zu dem so bekannten κυρεῖς sein, welches Dindorf und Andere als ausgefallen nebst noch andern Worten annehmen, während ἔμολες allein vollständig dem Metrum genügt. Wesshalb man Ποσειδαονίῳ θεῷ von den meisten Seiten als Glosse ansieht, ist mir unklar, da wir doch O. R. V., Gstr. 6 ὁ Βακχεῖος θεὸς lesen.

V. 7. [σπεῦσον] ergänzt von Triklinios.

Str. β′.

I. ⏑ ⋮ ⏑⏑ — ≥ | — ⏑, ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ∧]]

II. > ⋮ ⏑⏑ — ≥ | — ≥ ‖ ⏑⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

III. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]] 5

IV. ⏑ ⋮ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑ — > | — ∧]]

I. do do do — II. do do do do — III. 4 4 — IV. do do do

VIII.

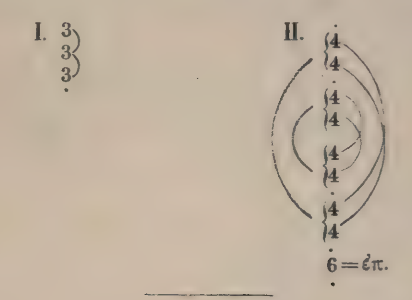
Viertes Stasimon, V. 1556—1578.

σ. Εἰ θέμις ἐστί μοι τὰν ἀφανῆ θεὸν καὶ σὲ λιταῖς σεβίζειν,
'Εννυχίων ἄναξ, 'Αιδωνεῦ 'Αιδωνεῦ, λίσσωμαι
μὴ ἐπίπονα, μὴ ἐπὶ βαρυαχεῖ τὸν ξένον ἐξανύσαι μόρῳ
τὰν παγκευθῆ κάτω νεκρῶν πλάκα καὶ Στύγιον δόμον.
5 πολλῶν γὰρ ἂν καὶ μάταν πημάτων ἱκνουμένων
πάλιν σφε δαίμων δίκαιος αὔξοι.

ά. Ὦ χθόνιαι θεαί, σῶμά τ' ἀνικάτου θηρὸς ὃν ἐν πύλαισι
[Ταῖσι] πολυξένοις εὐνᾶσθαι κνυζεῖσθαί τ' ἐξ ἄντρων
ἀδάματον ὕλακα παρ' 'Αίδᾳ [δὴ] λόγος αἰὲν ἔχει· σύ [τ' ὦ]
γᾶς παῖ καὶ Ταρτάρου κατεύχομαι ἐν καθαρῷ βῆναι
5 ὁρμώμενον νερτέρας τὸν ξένον νεκρῶν πλάκας·
σέ τοι κικλήσκω τὸν αἰένυπνον.

Str. 2. λίσσωμαι st. λίσσομαι. Dindorf.
V. 3. Beide μὴ st. μήτ'. Gleditsch.
ἐξανύσαι st. ἐκτανύσαι. Vauvillers.
V. 4. νεκρῶν st. νεκύων. Triklinios.
V. 6. σφε st. σε. Reiske.
Gstr. 2. Ich habe [ταῖσι] st. φασὶ geschrieben, was keiner Entschuldigung bedürfen wird.
V. 3. ἀδάματον st. ἀδάμαστον. Brunck.
ὕλακα st. φύλακα. Gleditsch.
[δὴ] habe ich ergänzt.
ἔχει st. ἀνέχει. Triklinios.
σύ τ' st. ὅν. Bergk.
V. 5. Ich habe ὁρμώμενον . . . τὸν ξένον st. ὁρμωμένῳ . . . τῷ ξένῳ geschrieben, so dass nun das von Nauck V. 3 für ὅν vermuthete δὸς besser entbehrt wird.

VIII.



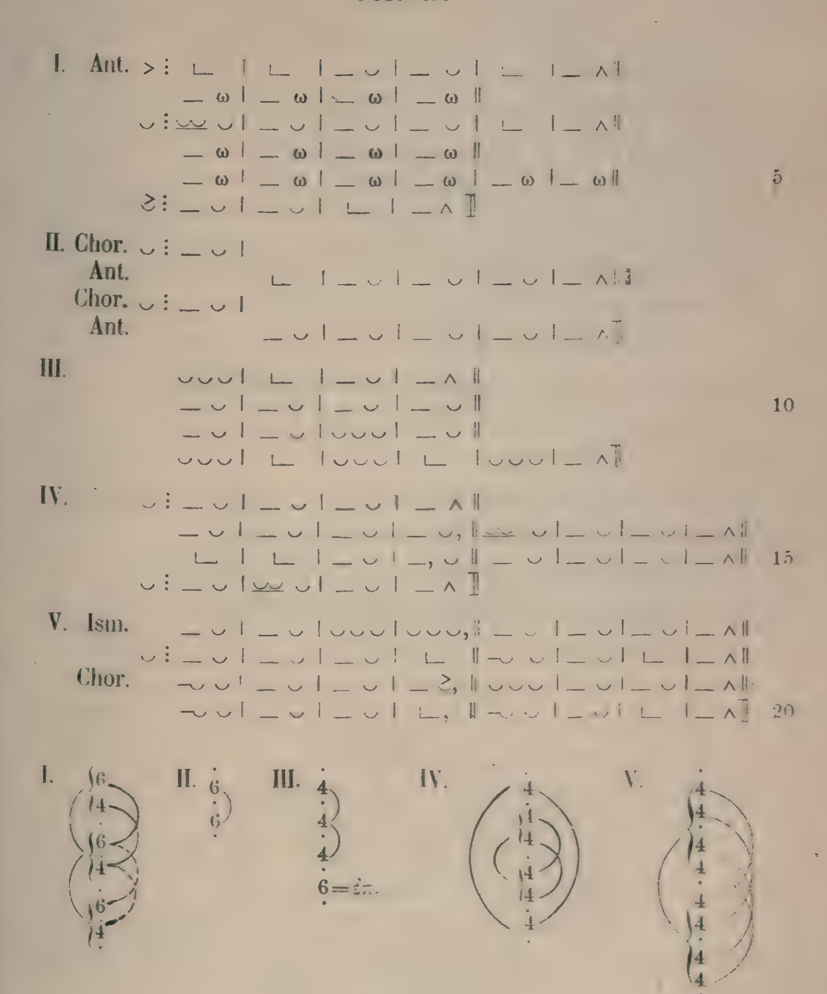
IX.

Kommatischer Gesang, V. 1670—1750.

σ. α΄. Α. Αἰαῖ φεῦ. ἔστιν, ἔστι νῷν δὴ
οὐ τὸ μὲν, ἄλλο δὲ μή, πατρὸς ἔμφυτον
ἄλαστον αἷμα δυσμόροιν στενάζειν,
ὥτινε τὸν πολὺν ἄλλοτε μὲν πόνον
5 ἔμπεδον εἴχομεν, ἐν πυμάτῳ δ' ἀλόγιστα παροίσομεν
ἰδόντε καὶ παθόντε.
Χ. Τί δ' ἔστιν; Α. ἔστιν μὲν εἰκάσαι, φίλοι.
Χ. βέβηκεν; Α. ὡς μάλιστ' ἂν ἐν πόθῳ λάβοις.
Τί γάρ, ὅτῳ μήτ' Ἄρης
10 μήτε πόντος ἀντέκυρσεν,
ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν
ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον.
Τάλαινα· νῷν δ' ὀλεθρία
νὺξ ἐπ' ὄμμασιν βέβηκε. πῶς γὰρ ἤ τιν' ἀπίαν
15 γᾶν ἢ πόντιον κλύδων' ἀλώμεναι, βίου
δύσοιστον ἕξομεν τροφάν;
Ι. Οὐ κάτοιδα. κατά με φόνιος Ἀίδας ἕλοι πατρὶ
τάλαιναν· ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλλων βίος οὐ βιωτός.
Χ. ὦ διδύμα τέκνων ἀρίστα, τὸ φέρον ἐκ θεοῦ καλῶς
20 μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὔ τοι κατάμεμπτ' ἐβήτην.

Str. α, 6. παθόντε st. παθοῦσα. Cobet.
V. 7. οὐκ vor dem zweiten ἔστιν getilgt von Hermann.
V. 12. φερόμενον st. φαινόμεναι. Kunhardt.
V. 18. ξυνθανεῖν γεραιῷ vor τάλαιναν getilgt. Dindorf.
V. 19. φέρειν χρὴ hinter καλῶς getilgt. Elmsley, Dindorf etc.

Str. α΄.



ἀ. α'. Α. Πόθος τοι καὶ κακῶν ἄρ' ἦν τις.
καὶ γὰρ ὃ μηδαμὰ δὴ τὸ φίλον φίλον,
ὁπότε γε καὶ τὸν ἐν χεροῖν κατεῖχον.
ὦ πάτερ, ὦ φίλος, ὦ τὸν ἀεὶ κατὰ
5 γᾶς σκότον εἱμένος· οὐδὲ γέρων ἀφίλητος ἐμοί ποτε
καὶ τᾷδε μὴ κυρήσῃς.
Χ. Ἔπραξεν; Α. ἔπραξεν οἷον ἤθελεν.
Χ. τὸ ποῖον; Α. ἇς ἔχρῃζε γᾶς ἐπὶ ξένας
Ἔθανε· κοίταν δ' ἔχει
10 νέρθεν εὐσκίαστον αἰέν,
οὐδὲ πένθος ἔλιπ' ἄκλαυτον.
ἀνὰ γὰρ ὄμμα σε τόδ', ὦ πάτερ, ἐμὸν
Στένει δακρῦον, οὐδ' ἔχω
πῶς με χρὴ τὸν σὸν τάλαιναν ἀφανίσαι τοσόνδ' ἄχος.
15 ἰώ, γᾶς ἐπὶ ξένας θανεῖν ἔχρῃζες, ἀλλ'
ἔρημος ἔθανες ὧδ' ἐμοί.
Ι. Ὦ τάλαινα, τίς ἄρα με πότμος αὖθις ὧδ' [ἀνόλβιος]
ἐπαμμένει σέ τ' ὦ φίλα, τὰς πατρὸς ὧδ' ἐρήμας;
Χ. ἀλλ' ἐπεὶ ὀλβίως γ' ἔλυσε τὸ τέλος, ὦ φίλαι, βίου,
20 λήγετε τοῦδ' ἄχους· κακῶν γὰρ δυσάλωτος οὐδείς.

V. 20. μηδὲν st. μηδ'. Dindorf.
οὕτω hinter ἄγαν getilgt. Burton, Dindorf.
Gstr. 12. ἀνὰ st. ἀεί. Hermann.
V. 15. μὴ vor γᾶς getilgt. Nauck. Dindorf, der an eine Interpolation denkt, fasst die Stelle ganz unrichtig.
V. 17. ἔρημος ἄπορος hinter ὧδ' sind allgemein als Interpolation anerkannt. Ich habe die Lücke durch [ἀνόλβιος] ausgefüllt.
V. 18. ἐπαμμένει st. ἐπιμένει. Hermann.

Der vorliegende Wechselgesang bildet einen ausgezeichneten Beleg, wie wenig schon Sophokles sich nach den § 33, 3 dargestellten, bei Aeschylus hinsichtlich der Personenvertheilung herrschenden Gesetze richtet, worauf ich schon ebendaselbst unter Nr. 4 hingedeutet habe. Str. α, 7 und 8, ebenso Str. β, 1, 2 und 4 nämlich theilen die Personen sich so in die Verse, dass die dipodische Gliederung derselben unkenntlich gemacht wird, gegen § 33, 3, VIII. Die Theilung des Trimeters, Str. β, 1 ist dabei bereits eine solche, wie wir sie für die spätere Recitationsart angenommen haben. Auch das Verhältniss in den ganzen Perioden erweist sich auf nichts, als auf den Zufall basirt, so dass wir wieder leicht erkennen, wie nothwendig es sei, die Praxis der älteren Meister in den Vordergrund des Systemes zu stellen, da manche Thatsachen nur bei ihnen eine befriedigende Erklärung finden.

σ. β'. Ā. Πάλιν, φίλα, συθῶμεν. Ī. ὡς τί ῥέξομεν;
Ā. ἵμερος ἔχει μέ [τις.] Ī. τίς [οὖν];
Ā. τὰν χθόνιον ἑστίαν ἰδεῖν
Ī. τίνος; Ā. πατρός, τάλαιν' ἐγώ.
5 Ī. θέμις δὲ πῶς τάδ' ἐστί; μῶν
Οὐχ ὁρᾷς; Ā. τί τόδ' ἐπέπληξας;
Ī. καὶ τόδ', ὡς Ā. τί τόδε μάλ' αὖθις;
Ī. ἄταφος ἔπιτνε δίχα τε παντός.
Ā. ἄγε με καὶ τότ' ἐπενάριξον.
10 Ī. Αἰαῖ. Ā. αἰαῖ.
Ī. δυστάλαινα, ποῖ δῆτ'
αὖθις ὧδ' ἔρημος ἄπορος
αἰῶνα τλάμον' ἕξω;

ἀ. β'. X̄. Φίλαι, τρέσητε μηδέν. Ā. ἀλλὰ ποῖ φύγω;
X̄. καὶ πάρος ἀπεφύγετον Ā. [τί δή];
X̄. τὰ σφῶν τὸ μὴ πίτνειν κακῶς.
Ā. φρονῶ, X̄. τί δῆθ' ὑπερνοεῖς;
5 Ā. ὅπως μολούμεθ' ἐς δόμους,
Οὐκ ἔχω. X̄. μηδέ γε μάτευε.
Ā. μόγος ἔχει. X̄. καὶ πάρος ἐπεῖχεν.
Ā. τότε μὲν ἄπορα, τότε δ' ὕπερθεν.
X̄. μέγ' ἄρα πέλαγος ἐλαχέτην τι.
10 Ā. Ναὶ ναί. X̄. φεῦ φεῦ.
Ā. ποῖ μόλωμεν, ὦ Ζεῦ;
ἐλπίδων γὰρ ἐς τίν' ἔτι με
δαίμων τὰ νῦν ἐλαύνει;

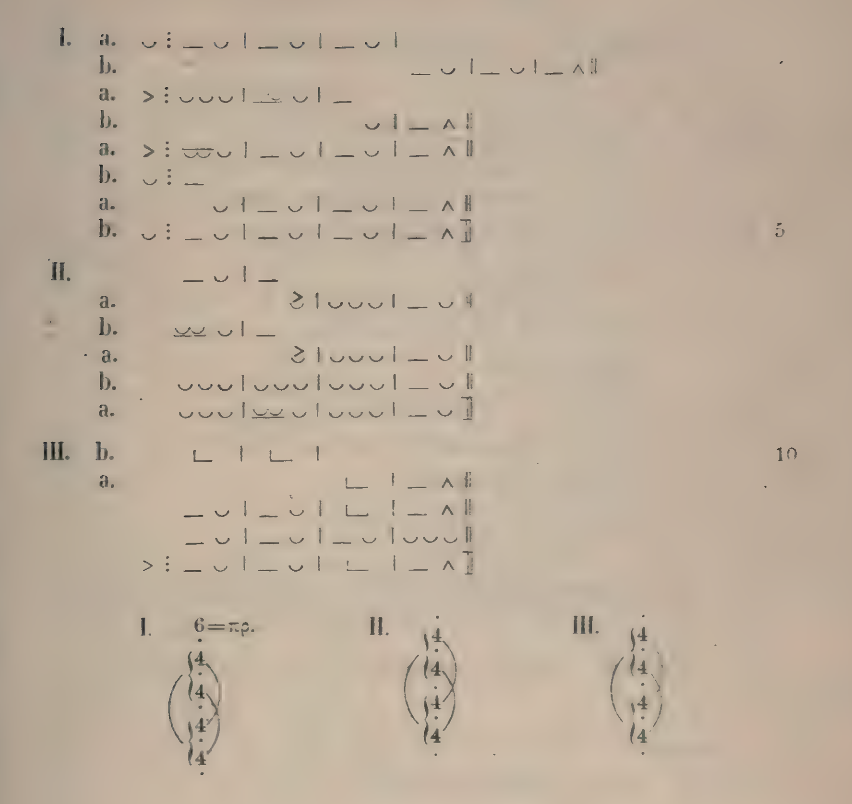
Str. β, 2. [τις] und [οὖν] ergänzt, und in der Gegenstrophe ἀπεφύγετον st. ἀπεφεύγετον und [τί δή] ergänzt. Gleditsch. τί hatte schon Hermann gesetzt, der aber ganz anders gestaltet.

V. 9. ἐπενάριξον st. ἐνάριξον. Elmsley.

V. 10. Das zweite αἰαῖ ist ergänzt von Gleditsch.

V. 12. τίν' ἔτι με st. τί με. Hermann.

Str. β′.



Antigone.

I.

Parodos, V. 100—154.

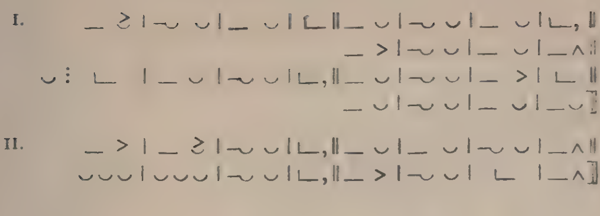
ϛ. α΄. Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανὲν Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας ἁμέρας βλέφαρον, Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα
Τὸν λεύκασπιν Ἀπιόθεν φῶτα βάντα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ.

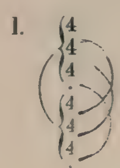
συ. α΄. Ὃς ἐφ' ἡμετέρᾳ γῇ Πολυνείκους
ἀρθεὶς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
ὀξέα κλάζων
αἰετὸς ἐς γῆν ὑπερέπτα,
5 λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός,
πολλῶν μεθ' ὅπλων
ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθεσσιν.

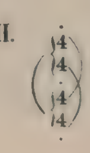
ἀ. α΄. Στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώσαισιν ἀμφιχανὼν κύκλῳ λόγχαις ἑπτάπυλον στόμα
ἔβα, πρίν ποθ' ἁμετέρων αἱμάτων γένυσιν πλησθῆναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων.
Πευκάενθ' Ἥφαιστον ἑλεῖν. τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη
πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ δυσχείρωμα δράκοντι.

συ. β΄. Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ὑπερεχθαίρει, καί σφας ἐσιδὼν
πολλῷ ῥεύματι προσνισσομένους
χρυσοῦ καναχῇ θ' ὑπερόπτας,
5 παλτῷ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων
ἐπ' ἄκρων ἤδη
νίκην ὁρμῶντ' ἀλαλάξαι.

Str. α.







Str. α, 3. Ἀπιόϑεν st. Ἀργόϑεν. Ahrens.
Gstr. α, 1. φονώσαισιν st. φονίαισιν. Boeckh.
V. 2. τε von Triklinios ergänzt.
Syst. α, 4. ὡς hinter γῆν getilgt von Hermann.

σ. β'. Ἀντίτυπος δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταντλωθεὶς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ
Βακχεύων ἐπέπνει ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
εἶχε δ' ἄλλᾳ τὰ μέν,
5 Ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
δεξιόσειρος.

συ. γ'. Ἑπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐπ' ἑπτὰ πύλαις
ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
Ζηνὶ τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη,
πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὣ πατρὸς ἑνὸς
5 μητρός τε μιᾶς φύντε καθ' αὑτοῖν
δικρατεῖς λόγχας στήσαντ' ἔχετον
κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

ἀ. β'. Ἀλλὰ γὰρ ἁ μεγαλώνυμος ἦλθε Νίκα
τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβᾳ,
Ἐκ μὲν δὴ πολέμων τῶν νῦν θέσθε λησμοσύναν,
θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
5 Παννυχίοις πάντας ἐπέλθωμεν, ὁ Θήβας δ' ἐλελίχθων
Βάκχιος ἄρχοι.

Str. β, 5. ἄλλα st. ἄλλᾳ τα. Erfurdt.

Str. β′.

I. ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | – ⏑ | ⏗ | – ∧ ‖
⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | – ⏑ | ⏗ | – ∧]

II. – > | ⏖ ⏑ | – > | ⏗, ‖ – ≳ | ⏖ ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | ⏗ | – ⏑ | – ∧]

III. ⏖ ⏑ | ⏗ | ⏖ ⏑ | ⏗ ‖ ⏖ ⏑ | ⏗ | ⏖ ⏑ | – ⏑ 5
⏖ ⏑ | – ⏑]

I.	II.	III.
6	4	4
6	3	4
	3	2 = ἐπ.
	4	

II.

Erstes Stasimon, V. 332—375.

σ. α'. Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
Χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν,
5 θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
Ἄφθιτον ἀκαμάταν ἀποτρύεται,
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

ἀ. α'. Κουφονόων τε φῦλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη, πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
Σπείραισι δικτυοκλώστοις
περιφραδὴς ἀνήρ·
5 κρατεῖ τε μηχαναῖς ἀγραύλου
Θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον ὀχμάζεται ἀμφιβαλὼν ζυγόν,
οὔρειόν τ' ἀκμῆτα ταῦρον.

Gstr. α, 7. ὀχμάζεται st. ἕξεται. Schöne.
ἀμφιβαλὼν habe ich für ἀμφίλοφον gesetzt. Ich glaube, das ἀμφιβαλὼν im ersten Verse hat einen Abschreiber irrig gemacht.

Str. α′.

I. ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — > | ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ — > | ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

II. > ⋮ — ⏑ | ⏑̄ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑] 5

III. — ω | — ω | — ω | — ω ‖
— ω | — ω | — ω | — ω ‖
⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

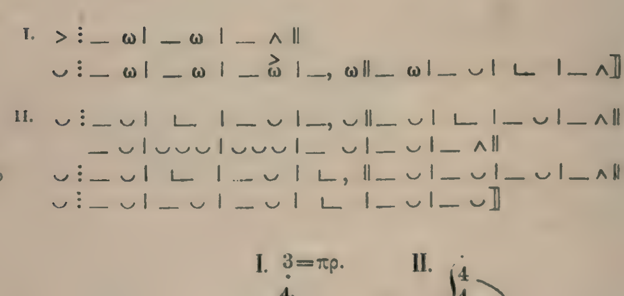
I. log. II. log.-chor. III. chor.

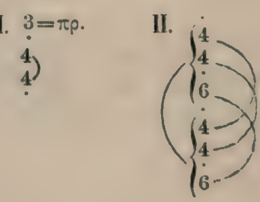
I. log.	II. log.-chor.	III. chor.
4	4	4
4	3	4
4	4	6 = ἐπ.
4		

σ. β΄. Καὶ φθέγμα καὶ ἀμερόφρον
νόημα καὶ ἀστυνόμους ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
Πάγων ἐναίθρεια καὶ δύσομβρα φεύγειν βέλη,
παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
5 τὸ μέλλον· Ἅιδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.

ἀ. β΄. Σοφόν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων ποτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει·
Νόμους τ' ἀείρων χθονὸς θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν,
ὑψίπολις· ἄπολις, ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
5 ξύνεστι, τόλμας χάριν. μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν ὃς τάδ' ἔρδει.

Str. β΄.





III.

Zweites Stasimon, V. 582—625.

Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών. σ. α΄.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
Οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον·
ὅμοιον ὥστε ποντίαν οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς, 5
Κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν θῖνα, καὶ
δυσάνεμον στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.

Ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι ἀ. α΄.
πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ',
Οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει
θεῶν τις οὐδ' ἔχει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπὲρ
ῥίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις — 5
Κατ' αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν νερτέρων
ἀμᾷ κοπὶς λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς.

Str. α, 4. ποντίαν st. ποντίαις ἁλὸς. Dindorf.
Gstr. α, 2. φθιτῶν st. φθιμένων. Hermann.

Str. α΄.

I. > ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – > | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖
– ⏑ | – > | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧]

II. – ⏑ | – > | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔, ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ – ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧] 5

III. ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | – ⏑ | –, ⏑ ‖ ⊔ | ⊔ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧]

I. 6 6 II. 6 4 4 6 III. 4 4 4 4

σ. β'. Τεὰν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀνδρῶν ὑπερβασία κατάσχοι,
τὰν οὔϑ' ὕπνος αἱρεῖ ποϑ' ὁ παντοϑήρας
Οὔτε ϑεῶν ἄκματοι μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνῳ
δυνάστας κατέχεις Ὀλύμπου μαρμαρόεσσαν αἴγλαν·
5 Τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ'· οὐδὲν ἕρπει
ϑνατῶν βίοτον τὸν πολὺν ἐκτὸς ἄτας.

ἀ. β'. Ἁ γὰρ δὴ πολύπλαγκτος ἐλπὶς πολλοῖς μὲν ὄνασις ἀνδρῶν,
Πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·
Εἰδότι δ' οὐδὲν ἕρπει, πρὶν πυρὶ ϑερμῷ πόδα τις
προσαύσῃ· σοφίᾳ γὰρ ἔκ του κλεινὸν ἔπος πέφανται·
5 „Τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσϑλὸν
τῷδ' ἔμμεν' ὅτῳ φρένας
ϑεὸς ἄγει πρὸς ἄταν.“
πράσσει δ' ὀλιγοστὸν χρόνον ἐκτὸς ἄτας.

Str. β, 2. παντοϑήρας st. παντογήρως. Bamberger.

V. 3. οὔτε ϑεῶν ἄκματοι st. οὔτ' ἀκάματοι ϑεῶν. Schneidewin.

V. 8. Ich habe βίοτον τὸν πολὺν geschrieben statt des sinnlosen βιότῳ πάμπολις.

Str. β′.

I. ≳ ⁝ └ |–◡ ◡|— ◡| └ ‖— ◡|–◡ ◡|— ◡|— ◡‖
> ⁝–◡ ◡| └ |–◡ ◡|— ◡| └ |— ∧]]

II. –◡ ◡|— ◡| └ | └, ‖–◡ ◡| └ |–◡ ◡|— ∧‖
◡ ⁝ └ |–◡ ◡|— ◡|— >,‖–◡ ◡|— ◡| └ |— ∧]]

III. ω ⁝ — ◡ |— ◡| └ |— ∧‖ 5
> ⁝–◡ ◡|— ◡|— ∧‖
◡◡◡|— ◡| └ |— ∧‖
> ⁝–◡ ◡| └ |–◡ ◡|— ◡| └ |— ∧]]

I. 4 4 6 = ἐπ.

II. 4 4 4 4

III. 4 3 4 6 = ἐπ.

IV.

Drittes Stasimon, V. 781—800.

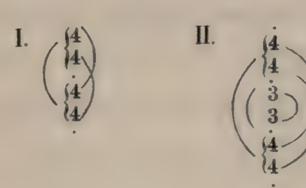
σ. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὅτ' ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις·
Φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς,
καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
5 οὔθ' ἀμερίων ἐπ' ἀνθρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.

ἀ. Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ,
σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας·
Νικᾷ δ' ἐναργὴς βλεφάρων ἵμερος εὐλέκτρου
νύμφας, τῶν μεγάλων τῶνδε πάρεδρος
5 θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς Ἀφροδίτα.

IV.

I. ⏑ ⋮ – ⏑ | ⌞ | ~ ⏑ | –, ⏑ ‖ – ⏑ | ⌞ | ~ ⏑ | – ⏑ ‖
⏑ ⋮ ~ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | –, ⏑ ‖ ~ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]]

II. > ⋮ – ⏑ | ⌞ | ~ ⏑ | ⌞, ‖ ~ ⏑ | ⌞ | ⌞ | – ∧ ‖
– > | ~ ⏑ | ⌞, ‖ ~ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
> ⋮ ~ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | ⌞ ‖ ~ ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]] 5



V.

Kommos, V. 806—882.

σ. α΄. Ā. Ὁρᾶτ' ἔμ' ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,
κοὔποτ' αὖϑις· ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
5 Ἀκτάν, οὔϑ' ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός
πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

συ. α΄. X̄. Οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'
ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῦϑος νεκύων,
οὔτε φϑινάσιν πληγεῖσα νόσοις
οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαβοῦσ',
5 ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
ϑνητῶν Ἅιδην καταβήσει.

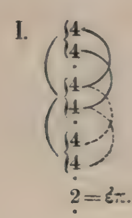
α. α΄. Ā. Ἤκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσϑαι τὰν Φρυγίαν ξέναν
Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενὴς
πετραία βλάστα δάμασεν, καί νιν ὄμβροι τακομέναν
ὡς φάτις ἀνδρῶν
5 Χιών τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις
δειράδας· ᾇ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

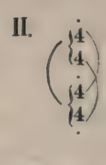
συ. β΄. X̄. Ἀλλὰ ϑεός τοι καὶ ϑεογεννής,
ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ ϑνητογενεῖς.
καίτοι φϑιμένῳ τοῖς ἰσοϑέοις
ἔγκληρα λαχεῖν μέγ' ἀκοῦσαι.

Str. α′.

I. ≳ : — ◡ | ⊔ | —◡ ◡ | —, ◡ ‖ — > | —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ≳ | —◡ ◡ | — ◡ | — >, ‖ ∟ | — ◡ | —◡ ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ≳ | —◡ ◡ | ∟, ‖ — ≳ | — > | —◡ ◡ | — ∧ ‖
—◡ ◡ | — ◡]

II. ≳ : ∟ | —◡ ◡ | — > | ∟ ‖ — ◡ | —◡ ◡ | — > | — ∧ ‖ 5
—◡ ◡ | — ◡ | ∟ | —. ◡. ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — > | — ∧]





Str. α, 5. ἐπινύμφειος st. ἐπινυμφίδιος. Dindorf.

Syst. β, 3—4. Das hinter φθιμένῳ stehende μέγ' ἀκοῦσαι hat Hermann auf seinen rechten Platz verwiesen.

σ. β'. Ᾱ. Οἴμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς θεῶν πατρῴων,
οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις, ἀλλ' ἐπίφαντον;
ὦ πόλις, ὦ πόλεως πολυκτήμονες ἄνδρες·
Ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι
5 Θήβας τ' εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμπας ξυμμάρτυρας ὔμμ' ἐπικτῶμαι,
Οἵα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις
πρὸς ἕρμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου·
ἰὼ δύστανός γ' οὔτ' ἐν [τοῖσιν ἔτ'] οὔτε [τοῖσιν]
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.

σ. γ'. Χ̄. Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους
ὑψηλὸν ἐς Διὸς βάθρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, ποδοῖν.
πατρῷον δ' ἐκτίνεις τιν' ἆθλον.

ἀ. β'. Ᾱ. Ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμνας
πατρὸς τριπόλιστον οἶκτον, τοῦ τε πρόπαντος
ἁμετέρου πότμου κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.
Ἰὼ ματρῷαι λέκτρων
5 ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέννητ' ἐμῷ πατρὶ δυσμόρῳ ματρός,
Οἵων ἐγώ ποθ' ἁ ταλαίφρων ἔφυν·
πρὸς οὓς ἀραῖος, ἄγαμος, ἅδ' ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.
ἰὼ δυσπότμων κασίγνητε γάμων κυρήσας,
θανὼν ἔτ' οὖσαν κατήναρές με.

ἀ. γ'. Χ̄. Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
παράβατον οὐδαμῇ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

ἐπ. Ᾱ. Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ἄγομαι ταλαίφρων
τάνδ' ἑτοίμαν ὁδόν·
Οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱρὸν
ὄμμα θέμις ὁρᾶν ταλαίνᾳ·
5 τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει.

Str. β'.

I. > ⋮ — ⏑ | ∟ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ I. 6 ⁚ 6 ⁚ 6 II. ⁚ 4 ⁚ 4 ⁚ 6 = ἐπ.
> ⋮ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | — ⏑ | — ≳ | ∟ | ⏖ ⏑ | — ⏑]

II. > ⋮ — > | — > | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ — ≳ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧] 5

III. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ | — ≳ | — ≳ | ∟ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ III. ⁚ 6 ⁚ 4 4 ⁚ 4 4 ⁚ 6 ⁚
⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

Str. γ'.

⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 4 ⁚ 4 ⁚ 4 ⁚ 6 = ἐπ.
≳ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

Epod.

I. ⏑ : — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧] I. 4 4 ⁚ 4 ⁚ II. ⁚ 4 ⁚ 4 ⁚ 4 ⁚ 4 5

II. — ω | — ω | — ω | — ⏑ ‖
— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
> ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖

Str. β, 8. Das Ueberlieferte, οὔτ' ἐν βροτοῖσιν οὔτ' ἐν νεκροῖσι ist allgemein als Interpolation anerkannt; ich halte es für eine Glosse zu dem ursprünglichen οὔτ' ἐν τοῖσιν ἔτ' οὔτε τοῖσιν, welches Emperius gefunden hat. Das von mir ergänzte γ', metrisch nothwendig, ist auch dem Sinne der Stelle sehr entsprechend.

Str. γ, 3. ποδοῖν st. πολύν. Schneidewin.

VI.

Viertes Stasimon, V. 944—987.

σ. α'. Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·
Κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη·
καίτοι μὲν γενεᾷ τίμιος; ὦ παῖ, παῖ,
5 καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.
ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά·
Οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἁλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

ἀ. α'. Ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἠδωνῶν βασιλεύς, κερτομίοις ὀργαῖς,
Ἐκ Διονύσου πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ.
οὕτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
5 ἀνθηρὸν τὸ μένος. κεῖνος ἐπέγνω μανίαις
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίοις γλώσσαις.
Παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναῖκας εὔιόν τε πῦρ,
φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας.

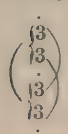
Str. α′.

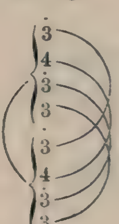
I. — > | ⏖ ⏑ | ⊔, ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⊔, ‖ ⏖ ⏑ | — > | — ∧]

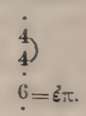
II. ⏖ ⏑ | — > | — > ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⊔, ‖ ⏖ ⏑ | — > | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ ⏖ ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖ 5
— > | ⏖ ⏑ | ⊔, ‖ ⏖ ⏑ | — > | — ∧ ‖

III. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, ≥ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]

I. log. II. log. III. chor.







σ. β′. Παρὰ δὲ Κυανέων σπιλάδων διδύμας ἁλὸς
ἀκταὶ Βοσπόριαι ἵν' ὁ Θρῃκῶν ἄξενος
Σαλμυδησός, Ἄρης τ' ἀγχίπολις
δισσοῖσι Φινεΐδαις
5 εἶδεν ἀρατὸν ἕλκος
Ἀραχθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος
ἀλαὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις
ἄτερθ' ἐγχέων, ὑφ' αἱματηραῖς
χείρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.

ἀ. β′. Κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν
κλᾶον ματρός, ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν·
Ἁ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων
ἄντασ' Ἐρεχθεϊδᾶν,
5 τηλεπόροις ἐν ἄντροις
Τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρῴαις
Βορεὰς ἅμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
θεῶν παῖς· ἀλλὰ κἀπ' ἐκείνᾳ
Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

Str. β, 1. σπιλάδων st. πελάγεων. Wieseler.
V. 2. ἵν' st. ἦδ' und V. 3 Ἄρης τ' ἀγχίπολις st. ἵν' ἀγχίπολις Ἄρης. Gleditsch.
V. 6. ἀραχθὲν st. τυφλωθέν. Wunder.
V. 8. ἄτερθ' st. ἀραχθέν. Hermann.

Str. β′.

I. ⏑⏑⏑ | ⏕ ⏑ | ⏕ ⏑ | ⏕ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏕ ⏑ | ⏕ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

II. — > | ⏕ ⏑ | └ ‖ ⏕ ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ — ⏑ | ⏕ ⏑ | — ∧ ‖
⏕ ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧] 5

III. ⏑ ⋮ — ⏑ | └ | — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ └ | └ | — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧ ‖
> ⋮ — ⏑ | └ | — ⏑ | — ⏑ | └ | — ∧]

I. 6 · 6 ·

II. · 3 · 2 · 3 · 3 · 4 = ἐπ. ·

III. · 6 · 6 · 6 · 6 ·

VII.

Hyporchem, V. 1115—1154.

σ. α΄. Πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ
5 παγκοίνοις Ἐλευσινίας
Δηοῦς ἐν κόλποις, Βακχεῦ, Βακχᾶν
Ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὑγρῶν
Ἰσμηνοῦ ῥείθρων, ἀγρίου τ' ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος·

ἀ. α΄. Σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε
λιγνύς, ἔνθα Κωρύκιαι
Νύμφαι στίχουσι Βακχίδες,
Κασταλίας τε νᾶμα.
5 καί σε Νυσαίων ὀρέων
κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀκτὰ
Πολυστάφυλος πέμπει
ἀβρότων ἐπετῶν
Εὐαζόντων Θηβαΐας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς·

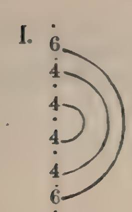
Str. α, 6. Vor Βακχεῦ ist ὦ getilgt von Hermann.
V. 8. ναιετῶν st. ναίων. Dindorf.
V. 9. ῥείθρων st. ῥέεθρον. Hermann.
Gstr. α, 3. στίχουσι st. στείχουσι. Dindorf.
V. 8. ἐπετῶν st. ἐπέων. Hartung.

Str. α′

I. ω ⋮ ~ ⏑ | – ≥ | – ≥ | – ⏑ | └ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏑ | ~ ⏑ | – ∧ ‖
≥ ⋮ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
~ ⏑ | – ⏑ | └ | – ∧ ‖
– ≥ | – ⏑ | ~ ⏑ | – ∧ ‖ 5
> ⋮ └ | └ | – > | – > | └ | – ∧]

II. ⏑ ⋮ ~ ⏑ | – > | – ∧ ‖
– ⏑ | ~ ⏑ | – ∧]

III. – > | – > | ~ ⏑ | –, ⏑ ‖ – ⏑ | – ⏑ | └ | – ∧]



II. 3
3

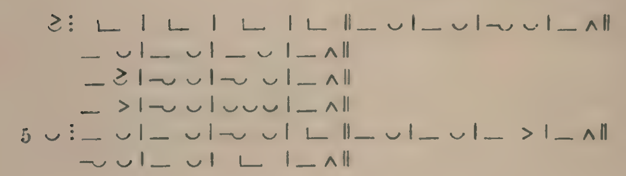
III. 4
4

σ. β'. Τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾷς ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ·
καὶ νῦν ὡς βιαίας ἔχεται
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου
5 μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλιτὺν
ἢ στονόεντα πορθμόν.

ἀ. β'. Ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων
φθεγμάτων ἐπισκόπε,
παῖ Διὸς γένεθλον, προφάνηθ',
ὦναξ σαῖς ἅμα περιπόλοις
5 Θυίαισιν, αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι χορεύουσι
τὸν ταμίαν Ἴακχον.

Gstr. β, 1. καὶ vor νυχίων getilgt von Brunck.
V. 3—4. προφάνηθ' ὦναξ st. προφάνηθι Ναξίαις. Bergk.

Str. β'.





VIII.

Exodos, V. 1261—1347.

K̄. Ἰώ· — σ. α′.

φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα
στερεὰ θανατόεντ᾽.
ὦ κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους. 5
Ὤμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.
ἰὼ παῖ, νέος νέῳ ξὺν μόρῳ,
αἰαῖ αἰαῖ
Ἔθανες, ἀπελύθης
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις. 10

X̄. Οἴμ᾽ ὡς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν. — ἐπ. α′.

Str. α′.

I. ⏑ ⋮ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ — | — ⏑ — ‖
⏑ ⋮ — — ⏑ | — ⏑ ‖ ⏑⏑ — ⏑ | — ∧ ‖ 5
II. > ⋮ ⏑⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — — ≥ | ⏑⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
III. ⏑ ⋮ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖ 10

I. do, do, 2 ba., 2 pä., do, do

II. do, do, do, do

III. do, do, do

σ. β'. K̄. Οἴμοι,
ἔχω μαθὼν δείλαιος· ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ
θεὸς τότ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,
5 οἴμοι, λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.
φεῦ φεῦ, ὦ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.

ἐπ. β'. Ē. Ὦ δέσποθ', ὡς ἔχων τε καὶ κεκτημένος,
τὰ μὲν πρὸ χειρῶν τάδε φέρων, τὰ δ' ἐν δόμοις
ἔοικας ἥκειν καὶ τάχ' ὄψεσθαι κακά.
K̄. τί δ' ἔστιν; ἢ κάκιον αὖ κακῶν ἔτι;
5 Ē. γυνὴ τέθνηκε τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.

ἀ. α'. K̄. Ἰώ,
ἰὼ δυσκάθαρτος Ἅιδου λιμήν,
τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
ὦ κακάγγελτά μοι
5 προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;
Αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξειργάσω.
τί φῄς, ὦ παῖ, τίνα λέγεις μοι νέον,
αἰαῖ αἰαῖ
Σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ
10 γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;

ἀντι-ἐπ. α'. X. Ὁρᾶν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.

ἀ. β'. K̄. Οἴμοι,
κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;
ἔχω μὲν ἐν χείρεσσιν ἀρτίως τέκνον,
5 τάλας, τὸν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρόν.
φεῦ φεῦ μᾶτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον.

Str. β'.

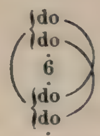
—
trim.

⏑ ⁝ ⏖ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ | — ∧ ‖

trim.

⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5

> ⁝ — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]



Mit ἐπ. habe ich die ἐπεισόδια bezeichnet, welche nicht fehlen durften, um nicht das Verständniss des Ganzen zu stören.

ἐπ. γ΄. Ε. Ἥδ' ὀξυθήκτῳ βωμία περὶ ξίφει
λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,
αὖθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακὰς
5 πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.

σ. γ΄. Κ. Αἰαῖ αἰαῖ,
ἀνέπταν φόβῳ. τί μ' οὐκ ἀνταίαν
ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ξίφει;
Δείλαιος ἐγὼ ἐγώ,
5 δειλαίᾳ δὲ συγκέκραμαι δύᾳ.

ἀντι-ἐπ. β΄. Ε. Ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κἀκείνων ἔχων
πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ' ἐπεσκήπτου μόρων.
Κ. ποίῳ δὲ κἀπελύσατ' ἐν φοναῖς τρόπῳ;
Ε. παίσας ὑφ' ἧπαρ αὐτόχειρ αὑτήν, ὅπως
5 παιδὸς τόδ' ᾔσθετ' ὀξυκώκυτον πάθος.

Epeisodion γ΄, 1. ὀξυθήκτῳ st. ὀξύθηκτος und περὶ ξίφει st. πέριξ. Arndt und Schneidewin.

Str. γ′.

⏑ – ⏑ –
I. ⏑ ⋮ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑̄ | – ∧ ‖
⏑ ⋮ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧]]

II. > ⋮ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⋮ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧]] 5

II. {do {do · {do {do ·

I. · do · do do ·

σ. δ'. K̄. Ὤμοι μοι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἄλλον βροτῶν
ἐμᾶς ἁρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.
ἐγώ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος.
ἐγώ, φάμ' ἔτυμον, ἰὼ πρόσπολοι,
5 ἀπάγετέ μ' ὅτι τάχος, ἄγετέ μ' ἐκποδών,
τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

ἐπ. δ'. X. Κέρδη καραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς·
βράχιστα γὰρ κράτιστα τἀν ποσὶν κακά.

ἀ. γ'. K̄. Ἴτω ἴτω,
φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ' ἐμῶν
ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἁμέραν
Ὕπατος· ἴτω ἴτω,
5 ὅπως μηκέτ' ἦμαρ ἄλλ' εἰσίδω.

ἐπ. ε'. X. Μέλλοντα ταῦτα. τῶν προκειμένων τι χρὴ
πράσσειν. μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρὴ μέλειν.
K̄. ἀλλ' ὧν ἐρῶμαι, ταῦτα συγκατηυξάμην.
X. μή νυν προσεύχου μηδέν· ὡς πεπρωμένης
5 οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγή.

ἀ. δ'. K̄. Ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,
ὃς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἑκὼν κατέκανον,
σέ τ' αὖ τάνδ'. ὤμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω
πρὸς πότερον πρότερον ἴδω, πᾷ κλιθῶ.
5 λέχρια τἀν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο

Gstr. δ', 2. κατέκανον st. κατέκτανον. Schneidewin.
V. 3. ὃς vor σέ getilgt von Hermann.
αὖ τάνδ' st. αὐτὰν. Seidler.

Str. γ.

≥ : — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ : — — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏕ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ : — — ≥ | — ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
≥ : ⏕ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ : ⏑ ⏑ ⏕ ⏑ | ⏕ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏑ : — — ⏑ | — ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]

V. 4. Ueberliefert ist: ὅπα πρότερον ἴδω παῖ καὶ ϑῶ· πάντα γάρ. — ὅπα von Seidler getilgt. πότερον von Gleditsch hinzugefügt. κλιϑῶ st. καὶ ϑῶ, Musgrave. — Die Tilgung von πάντα γὰρ zuerst empfohlen von Nauck.

V. 5. τάν st. τάδ' ἐν. Brunck.

Trachinierinnen.

I.

Parodos, V. 94—140.

σ. α΄. Ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε, φλογιζόμενον
Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ
τοῦτο κηρῦξαι, τὸν Ἀλκμήνας πόθι μοι πόθι μοι
5 ναίει πότ', ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων
Ἢ ποντίους αὐλῶνος ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

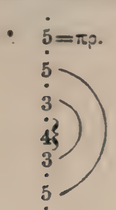
ἀ. α΄. Ποθουμένᾳ γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
τὰν ἀμφινεικῆ Δηιάνειραν ἀεί,
οἷά τιν ἄθλιον ὄρνιν,
οὔ ποτ' εὐνάζειν ἀδακρύτων βλεφάρων πόθον, ἀλλ'
5 εὔμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὁδοῦ
Ἐνθυμίοις εὐναῖς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσαν αἶσαν.

Str. α′.

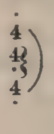
I. > ⁝ └ ∪ | ⊔ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ⊼ ‖
— ⁝ └ ∪ | — — | — ∪∪ | — ∪∪ | — ⊼ ‖
— ∪∪ | — ∪∪ | — — ‖
└ ∪ | — — | └ ∪ | — — ‖ — ∪∪ | — ∪∪ | — ⊼ ‖
— ⁝ └ ∪ | — — | — ∪∪ | — ∪∪ | — ⊼] 5

II. — ⁝ └ ∪ | — — | └ ∪ | — — ‖ └ ∪ | └ ∪ | — ⊼ ‖
— ⁝ └ ∪ | — — | └ ∪ | — —]

I. dorisch.



II. dorisch.



σ. β'. Πολλὰ γὰρ ὥστ' ἀκάμαντος ἢ Νότου ἢ Βορέα τις
κύματ' ἐν εὐρέι πόντῳ βάντ' ἐπιόντα τ' ἴδῃ,
Οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ στρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου πολύ-
πονον, ὥσπερ πέλαγος
Κρήσιον. ἀλλά τις θεῶν αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅιδα σφε δόμων
ἐρύκει.

ἀ. β'. Ὧν ἐπιμεμφομένα σ' αἰδοῖα μέν, ἀντία δ' οἴσω.
φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν
Χρῆναί σ'. ἀνάλγητα γὰρ οὐδ' ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας.
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰν πᾶσι κυκλοῦσιν αἰὲν ἄρκτου στροφάδες
κέλευθοι.

ἐπ. Μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα
νὺξ βροτοῖσιν οὔτε κῆρες
οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβηκε, τῷ δ' ἐπέρχεται
5 χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι·
Ἃ καί σε τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὧδε
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

Str. β, 3. στρέφει st. τρέφει. Reiske.

Gstr. β, 4. πῆμα καὶ χαρὰν st. πήματι καὶ χαρᾷ. Hermann, Nauck.

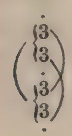
αἰὲν st. οἷον. Nauck.

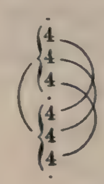
Str. β′.

I. — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ≥ ‖ — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — — ‖
— ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — — ‖ — ⏑⏑ ‖ — ⏑⏑ | — ⊼]]

II. > ⁝ — ⏑ | ∟ | ⏖ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ∟ | ⏖ ⏑ | —, ⏑ ‖
⏑⏑⏑ | ∟ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖
⏖ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

I. dactylisch. II. logaödisch.



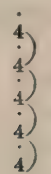


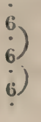
Epod.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]] 5

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

I. choreïsch. II. choreïsch.





II.

Hyporchema, V. 205—224.

Ἀνολολυξάτω δόμος ἐφεστίοις
ἀλαλαγαῖς ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ
κοινὸς ἀρσένων ἴτω
κλαγγά, τὸν εὐφαρέτραν
5 Ἀπόλλω προστάταν· ὁμοῦ δὲ
παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,
Βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν ἐλαφαβόλον ἀμφίπυρον,
γείτονάς τε Νύμφας.
10 ἀείρομ', οὐδ' ἀπώσομαι
τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
ἰδού μ', ἀναταράσσει
εὐοῖ εὐοῖ
Ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν
15 ὑποστοέφων ἅμιλλαν.
ἰὼ ἰὼ Παιάν·
ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι,
τάδ' ἀντίπρῳρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.

V. 1. ἀνολολυξάτω δόμος st. ἀνολολύξετε δόμοις. Dindorf.

V. 2. ἀλαλαγαῖς st. ἀλαλαῖς aus zwei Handschriften, Dindorf und Andere.

V. 5. Ἀπόλλω st. Ἀπόλλωνα. Dindorf.

V. 13. εὐοῖ εὐοῖ st. εὔοι μ'. Dindorf.

Die weiteren Aenderungen und Einschiebsel Dindorfs, metri causa gemacht, zerstören den schönen Rhythmus und folglich auch das Metrum des Gesanges gänzlich.

II.

I. ⏑⏑⏑ | — ⏑ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 5
> ⋮ — ⏑ | — > | ⏑⏑⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧]

II. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ω | — ω | — ω | — ω | — ω | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 10
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧̇ ‖
⏑ ⋮ ⌞ | ⏑⏑⏑ | ⌞ . | — ∧]

— — — —

III. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 15
⏑ ⋮ — ⏑ | ⌞ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

I. 6 . 6 . 4 . 4 . 6 . 6 .

II. . 4 . 6 . 4 . 4 . 6 . 4 .

III. . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .

III.

Erstes Stasimon, V. 497—530.

σ. Μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί,
καὶ τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω,
Οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἅιδαν
5 ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας·
ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν
Τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
τίνες πάμπληκτα παγκόνιτα τ' ἐξῆλθον ἄεθλ' ἀγώνων;

ἀ. Ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω τετραόρου
φάσμα ταύρου
Ἀχελῷος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
Ἦλθε παλίντονα Θήβας
5 τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσων,
παῖς Διός· οἳ τότ' ἀολλεῖς
Ἴσαν ἐς μέσον ἱέμενοι λεχέων·
μόνα δ' εὔλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις ῥαβδονόμει ξυνοῦσα.

ἐπ. Τότ' ἦν χερός, ἦν τόξων πάταγος,
ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων·
ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες,
ἦν δὲ μετώπων ὀλόεντα
5 Πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν.
ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἧστο, τὸν ὃν προσμένουσ' ἀκοίταν.
Ἐγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἷα φράζω·
10 τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
Ἐλεινὸν ἀμμένει [λάχος]
κἀπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβακεν
ὥσπερ πόρτις ἐρήμα.

Str.

I. ω ⋮ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ ‖
ω ⋮ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

II. ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 5
⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧]

III. ω ⋮ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ — ω | — ⏑ | ∟ | — ∧]

I. 6 · 2 · 6 · II. · 4 · 6 · 4 · III. 4 · 6{5 · 4 ·

Epod.

I. ⏑ ⋮ ⏖ ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖
> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | ∟ | ⏖ ⏑ | — ⏑]

II. ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 5
> ⋮ ∟ | - ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ ∟ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

III. ⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 10

IV. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧]

I. · 4 · 4 · 4 · 4 · II. · 4 · 4 · 4 · 6 = ἐπ. ·
III. · 6 · 6 · IV. · 4 · 4 · 4 ·

Str. 7. τίνες von Hermann ergänzt.
V. 7—8. γάμων, τίνες st. τίνες γάμων. Hermann.
Ep. 1. δὲ vor τόξων getilgt. Gleditsch.
V. 11. ἐλεινὸν st. ἐλεεινὸν. Porson. [λάχος] von Gleditsch ergänzt.

IV.

Zweites Stasimon, V. 633—662.

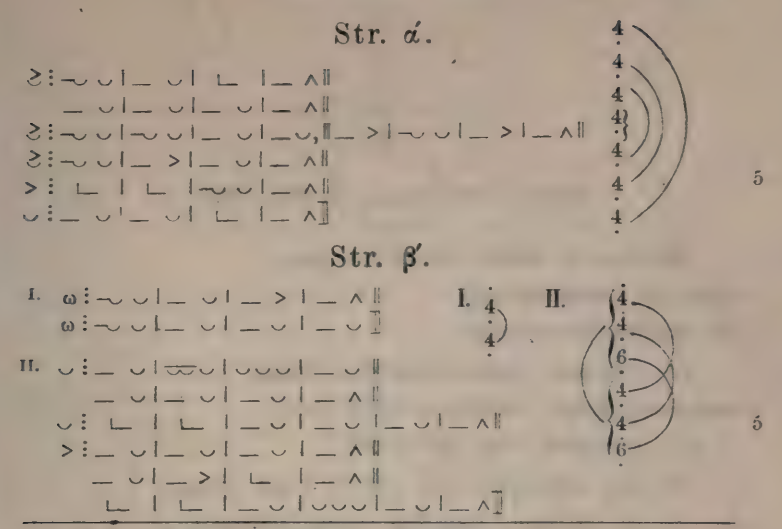
σ. α'. Ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα
θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους
Οἴτας παραναιετάοντες, οἵ τε *μέσσαν* Μηλίδα πὰρ λίμναν
χρυσαλακάτου τ' ἀκτὰν κόρας,
5 ἔνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ
Πυλάτιδες κλέονται,

ἀ. α'. Ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν
αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν
'χῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας ἀντίλυρον μούσας.
ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος
5 σεῦται πάσας ἀρετᾶς
λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους.

σ. β'. Ὃν ἀπόπτολιν εἴχομεν παντᾷ,
δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι
Χρόνον πελάγιον, ἴδριες οὐδέν·
ἁ δέ οἱ φίλα δάμαρ
5 τάλαιναν δυστάλαινα καρδίαν
πάγκλαυτος αἰὲν ὤλλυτο·
νῦν δ' Ἄρης οἰστρηθεὶς
ἐξεῖλυσ' ἐπίπονον ἁμέραν.

ἀ. β'. Ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο· μὴ σταίη
πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῷ,
Πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσειε,
νασιῶτιν ἑστίαν
5 ἀμείψας, ἔνθα κλῄζεται θυτήρ·
ὅθεν μόλοι πανίμερος
εὐπιθὴς παγχρίστῳ
[δὴ πέπλῳ] κατὰ πρόφασιν [θεοῦ].

Str. α, 6. κλέονται st. καλέονται. Musgrave.
Gstr. α, 3. ἀχῶν st. ἰάχων. Elmsley.
V. 4. τε hinter Ἀλκμήνας getilgt von Triklinios.
Str. β, 5. τάλαιναν st. τάλαινα. Dindorf.



V. 8. ἐξεῖλυσ' st. ἐξέλυσ'. Hermann.

Gstr. β, 6—8. Mit der mangelhaften Ueberlieferung hat man bis jetzt vergebens sich abgemüht, um Sinn und Metrum hineinzubringen. Alle Emendationsversuche, die mir bekannt geworden sind, leiden fast an derselben Dunkelheit, als die Ueberlieferung; und sie alle zerstören die in der Strophe erhaltene Eurhythmie, sobald sie zu grösseren Aenderungen gelangen. In Str. β, 7 ist Ἄρης zu messen ⏑ —, nicht — —. Ich habe geändert:

V. 6. πανίμερος st. πανάμερος nach Dindorf und Anderen.

V. 7. εὐπιϑὴς st. τᾶς πειϑοῦς.

V. 8. [δὴ πέπλῳ] zu παγχρίστῳ ergänzt. Auf πέπλῳ waren schon Mehrere verfallen, doch konnte das Wort nicht für das handschriftliche ϑηρὸς eingesetzt werden; ich habe vielmehr dafür das sinnlose συγκραϑεὶς entfernt.

κατὰ πρόφασιν st. ἐπὶ προφάσει. Die Abschreiber nahmen die geläufige Redensart, ohne zu bedenken, dass ἐπὶ προφάσει „unter dem Vorwande" bedeutet, während hier der Sinn „nach der Voraussage" erfordert wird.

ϑεοῦ statt des metrisch unzulässigen ϑηρός. Auch V. 714 in unserm Drama wird Cheiron ϑεός benannt; ϑηρός wurde von einem Abschreiber statt dessen eingesetzt, da allerdings die Kentauren viel öfter ϑῆρες heissen.

V.

Drittes Stasimon, V. 821—862.

σ. α΄. Ἴδ' οἷον, ὦ παῖδες, προσέμιξεν ἄφαρ
τοὔπος τὸ ϑεοπρόπον ἡμῖν
τᾶς παλαιφάτου προνοίας,
Ὅ τ' ἔλακεν, ὁπότε τελεόμηνος ἐκφέροι
5 δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων
τῷ Διὸς αὐτόπαιδι· καὶ τάδ' ὀρϑῶς
Ἔμπεδα κατουρίζει. πῶς γὰρ ἂν ὁ μὴ λεύσσων
ἔτι ποτ' ἔτ' ἐπίπονον πόνων ἔχοι ϑανὼν λατρείαν;

ἀ. α΄. Εἰ γάρ σφε Κενταύρου φονίᾳ νεφέλᾳ
χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα
πλευρά, προστακέντος ἰοῦ,
Ὃν ἔτεκε ϑάνατος, ἔτρεφε δ' αἰόλος δράκων,
5 πῶς ὅδ' ἂν ἀέλιον ἕτερον ἢ τὰ νῦν ἴδοι,
δεινοτάτῳ μὲν ὕδρας προστετακὼς
Φάσματι; μελαγχαίτα τ' ἄμμιγά νιν αἰκίζει
Νέσσου ὑποφόνια δολιόμυϑα κέντρ' ἐπιζέσαντα.

Gstr. α, 4. ἔτρεφε st. ἔτεκε. Lobeck.

Str. α, 8. πόνων ergänzt und in der Gstr. ὑποφόνια st. ϑ' ὕπο φοίνια. Gleditsch.

Gstr. α, 8. δολιόμυϑα st. δολόμυϑα. Hermann.

Str. α.

I. ≥ ⁝ — ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | ⏗ ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]

II. ⏑ ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏖ ⏑ | — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

III. > ⁝ ⏑⏑⏑ | ∟ | ∟ | —, > ‖ ⏑⏑⏑ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
≥ ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

I. 5 = πρ.
4 . 4 .

II. . 6 . 6 . 6 .

III. . 4 4 . 4 4 .

σ. β΄. Ὧν ἅδ' ἁ τλάμων ἄοκνον μεγάλαν προσορῶσα δόμοισι βλάβαν νέων
ᾀσσόντων γάμων τὰ μὲν οὔτι προσέβαλε, τὰ δ' ἀπ' ἀλλόθρου
Γνώμας μολόντ' ὀλεθρίαισι συναλλαγαῖς,
ἦ που ἄρ' ἀλασταίνει
5 ἦ ποῦ ἀδινῶν χλωρὰν
τέγγει δακρύων ἄχναν.
ἁ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν
καὶ μεγάλαν ἄταν.

ἀ. β΄. Ἔρρωγεν παγὰ δακρύων· κέχυται νόσος, ὦ πόποι, οἷον ἀναρσίων
οὔπω Ἡρακλέους ἀγακλειτὸν ἐπέμολε πάθος οἰκτίσαι.
Ἰὼ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός,
ἃ τότε θοὰν νύμφαν
5 ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς
τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾷ.
ἁ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερὰ
τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.

Str. β, 3. ὀλεθρίαισι συναλλαγαῖς st. ὀλεθρίαις ξυναλλαγαῖς. Gleditsch.

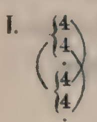
V. 4. ἦ που ἄρ' ἀλασταίνει st. ἦ που ὀλοὰ στένει. Hermann.

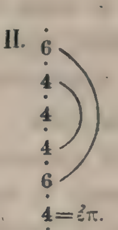
Gstr. β, 2. Ἡρακλέους ἀγακλειτὸν umgestellt von Gleditsch.

Str. β′.

I. — > | — > | ⏖ ⏑ | —, ⏑⏑ ‖ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ ‖
— ⪆ | — ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑, ‖ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧]]

II. > ⋮ — ⏑ | ⌊ | ⏑⏑ ⪆ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑⏑ | ⌊ | ⌊ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑⏑ | ⌊ | ⌊ | — ∧ ‖ 5
> ⋮ ⏖ ⏑ | ⌊ | ⌊ | — ∧̈ ‖
> ⋮ ⏖ ⏑ | ⌊ | ⏖ ⏑ | ⌊ | ⏖ ⏑ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | ⌊ | ⌊ | — ∧]]





VI.

Kommos, V. 878—895.

X̄. Τάλαιν' ὀλεθρία· τίνι τρόπῳ θανεῖν σφε φῄς;
T̄. σχετλιώτατά γε πρὸς πρᾶξιν. X̄. εἰπὲ τῷ μόρῳ,
γύναι, ξυντρέχει.
T̄. Αὑτὴν διηίστωσε. X̄. τίς θυμὸς ἢ τίνες νόσοι
5 τάνδ' αἰχμᾷ βέλεος κακοῦ ξυνεῖλε, πῶς ἐμήσατο
Πρὸς θανάτῳ θάνατον ἀνύσασα μόνα;
T̄. στονόεντος ἐν τομᾷ σιδήρου.
X̄. ἐπεῖδες, ὦ ματαία, τήνδε [τὴν] ὕβριν;
T̄. ἐπεῖδον, ὡς δὴ πλησίον παραστάτις.
10 X̄. τίς ἦν; πῶς; φέρ' εἰπέ.
T̄. αὐτὴ πρὸς αὑτῆς χειροποιεῖται τάδε.
X̄. Τί φωνεῖς; T̄. σαφηνῆ.
X̄. ἔτεκεν ἔτεκε δὴ μεγάλαν
ἁ νέορτος ἅδε νύμφα
15 δόμοις τοῖσδ' ἐρινύν.

V. 2. Ich habe γε und πρὸς umgestellt.
V. 13. Ich habe δὴ ergänzt.
V. 15. δόμοις st. δόμοισι. Nauck.

VI.

I. Chor. ⏑ ⁝ ⊔ | ⏑⏑⏑⏑ | ⊔, ‖ ⏑⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
T. ω ⁝ ⊔ | ⏑⏑⏑⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ |
Chor. — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ∧]]

II. T. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ |
Chor. ⊔, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⏑⏑⏑⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
T. ω ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]
Ch. trim.
T. trim. 10
Ch. ⏑ ⁝ — — ⏑ | — — ∧ ‖
T. trim.

IV. Ch. ⏑ ⁝ — —
T. ⏑ | — — ∧ ‖
Ch. ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ 15
⏑ ⁝ — — ⏑ | — — ∧]]

I. {3 {4 . {3 {4 . do = ἐπ.

II. . {4 . {4 {4 .

III. . 5 . 5 .

IV. 2 bacch. . 4 . 4 . 2 bacch.

VII.

Viertes Stasimon, V. 947—970.

σ. α'. Πότερα πρότερον ἐπιστένω,
πότερα μέλεα περαιτέρω,
δύσκριτ' ἔμοιγε δυστάνῳ.

ἀ. α'. Τάδε μὲν ἔχομεν ὁρᾶν δόμοις,
τάδε δὲ μένομεν ἐπ' ἐλπίσιν·
κοινὰ δ' ἔχειν τε καὶ μέλλειν.

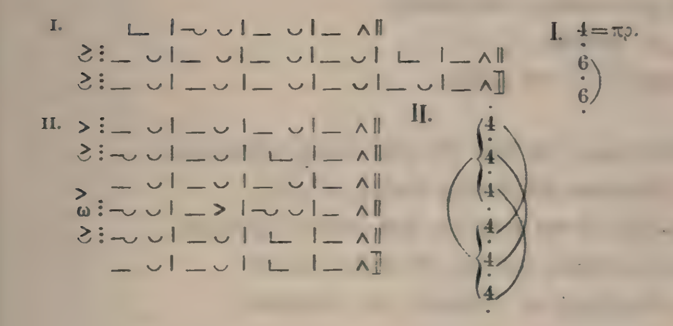
σ. β'. Εἴθ' ἀνεμόεσσά τις
γένοιτ' ἔπουρος ἑστιῶτις αὔρα
ἥτις μ' ἀποικίσειεν ἐκ τόπων, ὅπως
Τὸν Δῖον ἄλκιμον γόνον
5 μὴ ταρβαλέα θάνοιμι
μοῦνον εἰσιδοῦσ' ἄφαρ·
ἐπεὶ ἐν δυσαπαλλάκτοις ὀδύναις
χωρεῖν πρὸ δόμων λέγουσιν
ἄσπετόν τι θαῦμα.

ἀ. β'. Ἀγχοῦ δ' ἄρα κοὐ μακρὰν
προὔκλαον, ὀξύφωνος ὡς ἀηδών.
ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἥδε τις βάσις.
Πᾷ δ' αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου
5 προκηδομένα βαρεῖαν
ἄψοφον φέρει βάσιν.
αἰαῖ, ὅδ' ἀναύδατος φέρεται.
τί χρὴ καθ' ὕπνον νιν ὄντα
ἢ θανόντα κρῖναι;

Str. α′.

⏑ ⁞ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 4
⏑ ⁞ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 4
— ⏑ ⏑ | — ⏑ | — > | — ∧] 4 = ἐπ.

Str. β′.



Str. α, 1. πότερα πρότερον st. πότερ' ἂν πρότερα. Dindorf.
V. 2. μέλεα st. τέλεα. Musgrave.
Gstr. α, 2. μένομεν st. μέλλομεν. Erfurdt.
Gstr. β, 2. ξένοι hinter ἀηδών getilgt von Triklinios.
V. 8—9. Nach Nauck statt des handschriftlichen: τί χρη θανόντα νιν ἢ καθ' ὕπνον ὄντα κρῖναι; N. freilich schreibt ὄντ' st. ὄντα.

VIII.

Schlussgesang, V. 1004—1043.

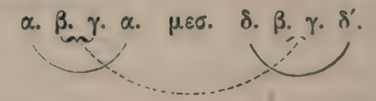
σ. α'. Ἠ. Ἒ ἔ.
ἐᾶτέ με δύσμορον εὐνᾶσθαι,
ἐᾶθ' ὕστατον εὐνᾶσθαι.

σ. β'. Πᾷ μου ψαύεις, ποῖ κλίνεις;
ἀπολεῖς, μ' ἀπολεῖς.
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ.

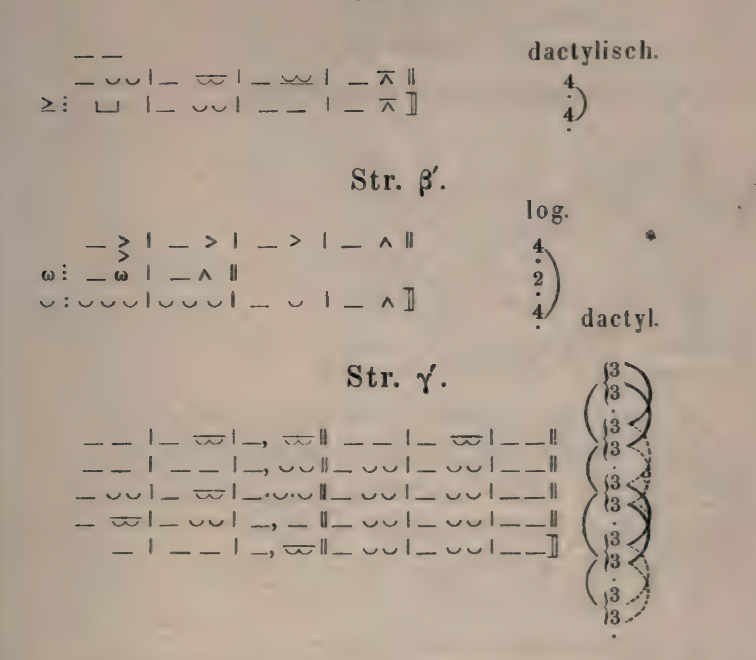
σ. γ'. Ἧπται μου, τοτοτοῖ, ἥδ' αὖθ' ἕρπει. πόθεν ἔστ', ὦ
πάντων Ἑλλάνων ἀδικώτατοι ἀνέρες, οὓς δὴ
πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ κατά τε δρία πάντα καθαίρων
ὠλεκόμαν ὁ τάλας, καὶ νῦν ἐπὶ τῷδε νοσοῦντι
5 οὐ πῦρ, οὐκ ἔγχος τις ὀνήσιμον οὐκ ἐπιτρέψει;

ἀ. α'. Ἒ ἔ.
οὐδ' ἀπαράξαι κρᾶτα θέλει
μολὼν τοῦ στυγεροῦ; φεῦ φεῦ.

Das antistrophische Verhältniss ist bereits im Wesentlichen richtig dargestellt von Seidler de vers. dochm. p. 311 sq. Es ist die Gruppirung



Str. α, 2 habe ich ἐᾶτέ μ' am Anfange gestrichen. In der Gstr. V. 2 war das handschriftliche βίου hinter κρᾶτα nicht nur des Metrums, sondern besonders auch des Sinnes wegen zu entfernen. Es ist eine unklare und trübe Reminiscenz von einem



Abschreiber, der es ohne hohlen und lächerlichen Bombast durchaus nicht aushalten konnte. Die von Schneidewin angeführten Stellen beweisen durchaus nicht, dass ein Sophokles den Ausdruck ἀπαράξαι κρᾶτα βίου „das Haupt mit einem Schlage vom Leben trennen“ in dem Sinne „durch Abschlagen des Hauptes tödten“ sagen oder überhaupt in irgend einem Sinne gebrauchen konnte, wie Schn. will. Dass man κρᾶτα ἀπαράξαι für sich sagen konnte, ist selbstverständlich; hiezu brauchte nicht Il. 14, 497:

αὐχένα μέσσον ἔλασσεν, ἀπήραξεν δὲ χαμᾶζε
αὐτῇ σὺν πήληκι κάρη,

angeführt zu werden. Die andere Stelle, Eur. Hel. 302:

σμικρὸς δ' ὁ καιρὸς ἄρθρ' ἀπαλλάξαι βίου

ist aber einerseits kritisch unsicher, da die Handschriften für ἄρθρ' ἄρτ' haben, was freilich Nauck in κρᾶτ' verwandelt. Dann aber

μεσ. Π. Ὦ παῖ τοῦδ' ἀνδρός, τοὔργον τόδε μεῖζον ἀνήκει
ἢ κατ' ἐμὰν ῥώμαν· σὺ δὲ σύλλαβε. σοί τε γὰρ ὄμμα
ἔμπλεον ἢ δι' ἐμοῦ. σῴζειν. Υ. ψαύω μὲν ἔγωγε,
λαθίπονον δ' ὀδυνᾶν οὔτ' ἔνδοθεν οὔτε θύραθεν
5 ἔστι μοι ἐξανύσει βίοτον. τοιαῦτα νέμει Ζεύς.

σ. δ'. Η. Ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ; τᾷδέ με τᾷδέ με
πρόσλαβε κουφίσας. ἓ ἓ ἰὼ δαῖμον.

ἀ. β'. Θρώσκει δ' αὖ, θρώσκει δεινὰ
διολοῦσ' ἡμᾶς
ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

ἀ. γ'. Ὦ Παλλὰς Παλλάς, τόδε μ' αὖ λωβᾶται. ἰὼ παῖ,
τὸν φύσαντ' οἴκτειρ', ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,
παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κλῇδος· ἀκοῦ δ' ἄχος, ᾧ μ' ἐχόλωσεν
σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὧδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν
5 αὔτως, ὧδ' αὔτως ὥς μ' ὤλεσεν, ὦ γλυκὺς Ἅιδας,

ἀ. δ'. Ὦ Διὸς αὐθαίμων εὔνασον εὔνασον
ὠκυπέτᾳ μόρῳ τὸν μέλεον φθίσας.

---

ist es, auch wenn ἄρθρ' oder κρᾶτ' das Richtige wäre, doch etwas ganz anderes ἄρθρα oder κάρα vom Leben zu „trennen“, zu „befreien“ vom Leben, als „den Kopf vom Leben abschlagen“. — Durch solche Combinationen verschiedener Stellen beweist man höchstens das Gegentheil.

Str. α, 3. ἐᾶθ' ὕστατον st. ἐᾶτέ με δύστανον. Hermann. εὐνᾶσθαι st. εὐνᾶσαι. Nauck.

Gstr. γ, 1. Ein Πάλλας von Dindorf ergänzt.

V. 4. τὰν st. ἂν. Erfurdt.

Str. δ, 1. παῖ st. παῖ παῖ. Seidler.

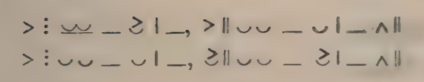
Gstr. δ, 1. με zwischen den beiden εὔνασον gestrichen von Turnebus.

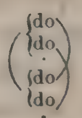
Mesodos.

dact.

— — | — — | —, — ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — ‖ 3 3
— ◡◡ | — — | —, ◡◡ ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — ‖ 3 3
— ◡◡ | — ◡◡ | —, — ‖ — — | — ◡◡ | — — ‖ 3 3
— ◡◡ | — ◡◡ | —, — ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — — ‖ 3 3
— ◡◡ | — ◡◡ | —, ◡◡ ‖ — — | — ◡◡ | — —] 3 3 3 5

Str. δ.





Philoctet.

I.

Parodos, V. 135—219.

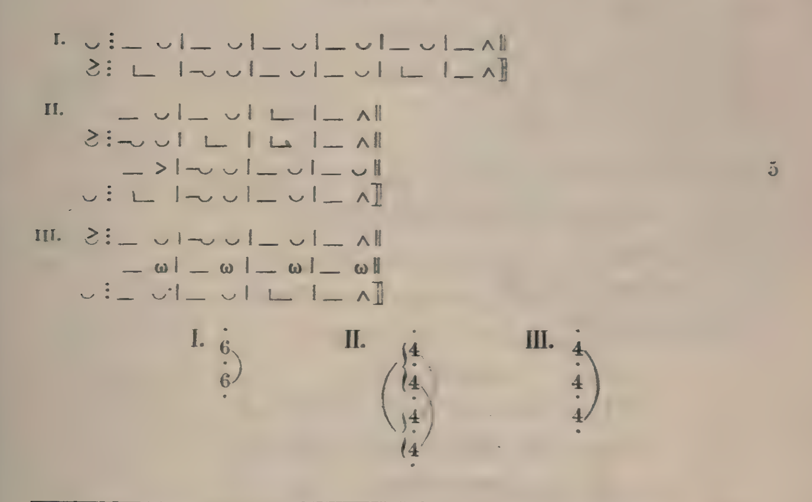
σ. α′. X̄. Τί χρή, τί χρή με, δέσποτ', ἐν ξένᾳ ξένον
στέγειν ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;
Φράζε μοι. τέχνα γὰρ
τέχνας ἑτέρας προύχει
5 καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον
Διὸς σκῆπτρον ἀνάσσεται.
Σὲ δ', ὦ τέκνον, τόδ' ἐλήλυθεν
πᾶν κράτος ὠγύγιον· τό μοι ἔννεπε,
τί σοι χρεὼν ὑπουργεῖν;

συ. α′. N̄. Νῦν μὲν ἴσως γὰρ τόπον ἐσχατιαῖς
προσιδεῖν ἐθέλεις ὅντινα κεῖται,
δέρκου θαρσῶν· ὁπόταν δὲ μόλῃ
δεινὸς ὁδίτης, τῶνδ' ἐκ μελάθρων
5 πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν.

ἀ. α′. X̄. Μέλον πάλαι μέλημά μοι λέγεις, ἄναξ,
τὸ φρουρεῖν ἐπὶ σῷ μάλιστα καιρῷ.
Νῦν δέ μοι λέγ', αὐλὰς
ποίας ἔνεδρος ναίει
5 καὶ χώραν τίν' ἔχει. τὸ γάρ μοι
μαθεῖν οὐκ ἀποκαίριον,
Μὴ προσπεσών με λάθῃ ποθέν·
τίς τόπος ἢ τις ἕδρα, τίν' ἔχει στίβον,
ἔναυλον ἢ θυραῖον;

N̄. Οἶκον μὲν ὁρᾷς τόνδ' ἀμφίθυρον — συ. β'.
πετρίνης κοίτης.
X̄. ποῦ γὰρ ὁ τλήμων αὐτὸς ἄπεστιν;
N̄. δῆλον ἔμοιγ' ὡς φορβῆς χρείᾳ
στίβον ὀγμεύει τόνδε πέλας που. — 5
ταύτην γὰρ ἔχειν βιοτῆς αὐτὸν
λόγος ἐστὶ φύσιν, θηροβολοῦντα
πτηνοῖς ἰοῖς σμυγερὸν σμυγερῶς,
οὐδέ τιν' αὐτῷ
παιῶνα κακῶν ἐπινωμᾶν. — 10

Str. α'.



Gstr. α, 2. σὸν vor und ὄμμ' hinter φρουρεῖν von Nauck getilgt.

V. 7. προσπεσὼν und με λάθῃ umgestellt von Hermann.

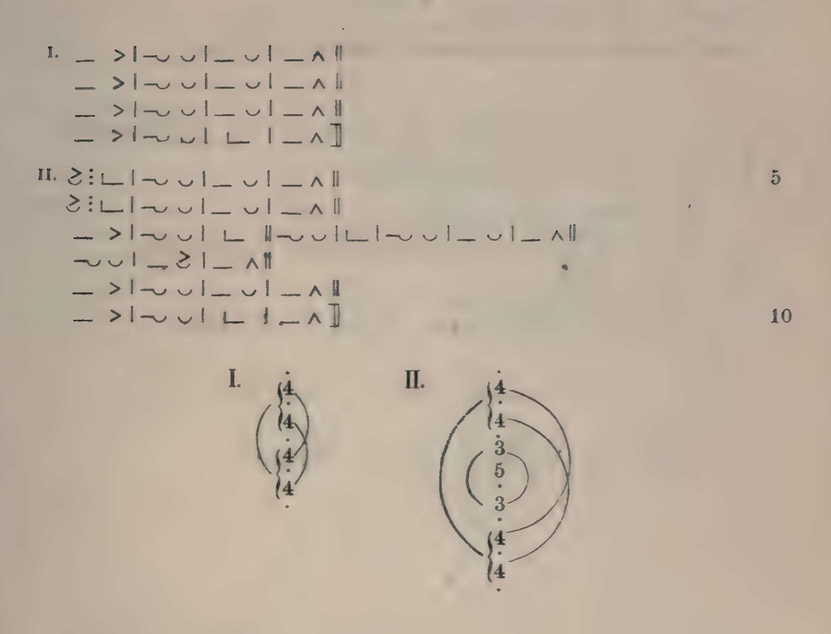
Syst. β, 8. σμυγερὸν σμυγερῶς st. στυγερὸν στυγερῶς. Brunck.

σ. β'. X. Οἰκτείρω νιν ἔγωγ', ὅπως
μή του κηδομένου βροτῶν
μηδὲ ξύντροφον ὄμμ' ἔχων
δύστανος, μόνος ἀεί,
5 Νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,
ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τῳ
χρείας ἱσταμένῳ· πῶς ποτε, πῶς δύσμορος ἀντέχει;
ὦ παλάμαι θνητῶν,
ὦ δύστανα γένη βροτῶν,
10 οἷς μὴ μέτριος αἰών.

α. β'. Οὗτος πρωτογόνων γεγὼς
οἴκων, οὐδενὸς ὕστερος,
πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ
κεῖται μοῦνος ἀπ' ἄλλων,
5 Στικτῶν ἢ λασίων μετὰ
θηρῶν, ἔν τ' ὀδύναις ὁμοῦ
λιμῷ τ' οἰκτρός, ἀνήκεστα μεριμνήματ' ἔχων βαρεῖ·
ἁ δ' ἀθυρόστομος
'Αχὼ τηλεφανὴς πικρὰς
10 οἰμωγὰς ὑποκλάει.

συ. γ'. N. Οὐδὲν τούτων θαυμαστὸν ἐμοί.
θεῖα γάρ, εἴπερ κἀγώ τι φρονῶ,
καὶ τὰ παθήματα κεῖνα πρὸς αὐτὸν
τῆς ὠμόφρονος Χρύσης ἐπέβη,
5 καὶ νῦν ἃ πονεῖ δίχα κηδεμόνων,
οὐκ ἔσθ' ὡς οὐ θεῶν του μελέτῃ
τοῦ μὴ πρότερον τόνδ' ἐπὶ Τροίᾳ
τεῖναι τὰ θεῶν ἀμάχητα βέλη,
πρὶν ὅδ' ἐξήκοι χρόνος, ᾧ λέγεται
10 χρῆναί σφ' ὑπὸ τῶνδε δαμῆναι.

Str. β'.



Gstr. β, 7—8. βαρεῖ· ἃ δ' st. βαρεῖα δ'. Boeckh.
V. 10. ὑποκλάει st. ὑπόκειται. Pflugk.
Syst. γ, 6. ὡς st. ὅπως. Porson.

σ. γ΄. X̄. Εὔστομ' ἔχε, παῖ. N̄. τί τόδε; X̄. προὐφάνη κτύπος,
φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου του,
῎Η που τῇδ' ἢ τῇδε τόπων.
βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγκαν
5 ἕρποντος, οὐδέ με λάθει
βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ.

ἀ. γ΄. X̄. 'Αλλ' ἔχε, τέκνον, N̄. λέγ' ὅ τι. X̄. φροντίδας νέας·
ὡς οὐκ ἔξεδρος, ἀλλ' ἔντοπος ἀνήρ,
Οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων,
ὡς ποιμὴν ἀγροβότας, ἀλλ' ἤ που πταίων ὑπ' ἀνάγκας
5 βοᾷ τηλωπὸν ἰωάν,
ἢ ναὸς ἄξενον αὐγάζων ὅρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν.

Gstr. γ, 6: τι γὰρ st. γάρ τι. Wunder.

Str. γ'.

I. Ch. > ⋮ ◡◡◡ | ⌞ |
N. ◡◡◡ |
Ch. — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— > | —◡ ◡ | ⌞ | —◡ ◡ | ⌞ | — ∧]

II. — > | — > | —◡ ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | —◡ ◡ | — > | ⌞, ‖ — ≳ | —◡ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ≳ | —◡ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ◡ | —◡ ◡ | — > | — > ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ≳ | — ∧]

I. 6 · 6

II. 4 · 4 4 · 4 · 4 4

II.

Hyporchem, V. 391—402 ‖ 507—518.

σ. Ὀρεστέρα παμβῶτι Γᾶ, μᾶτερ αὐτοῦ Διός,
ἃ τὸν μέγαν Πακτωλὸν εὔχρυσον νέμεις,
Σὲ κἀκεῖ, μᾶτερ πότνι', ἐπηυδώμαν,
ὅτ' ἐς τόνδ' Ἀτρειδᾶν ὕβρις πᾶσ' ἐχώρει,
5 ὅτε τὰ πάτρια τεύχεα παρεδίδοσαν,
Ἰὼ μάκαιρα ταυροκτόνων
λεόντων ἔφεδρε, τῷ Λαρτίου
σέβας ὑπέρτατον.

ἀ. Οἴκτειρ', ἄναξ· πολλῶν ἔλεξεν δυσοίστων πόνων
ἆθλ', ὅσσα μηδείς τῶν ἐμῶν τύχοι φίλων.
Εἰ δὲ πικροὺς, ἄναξ, ἔχθεις Ἀτρείδας,
ἐγὼ μὲν τὸ κείνων κακὸν τῷδε κέρδος
5 μετατιθέμενος, ἔνθαπερ ἐπιμέμονεν,
Ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεὼς
πορεύσαιμ' ἂν ἐς δόμους, τὰν θεῶν
νέμεσιν ἐκφυγών.

II.

I. ≥ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | └─ ‖ — ◡ | └─ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧]

II. ◡ ⁝ ◡◡ — ≥ | —, ≥ ‖ ◡◡ — > | — ∧ ‖
◡ ⁝ — — ◡ | — —, ◡ ‖ — — ◡ | — — ∧ ‖
◡ ⁝ ◡◡ ◡◡ ◡ | — ◡ ‖ ◡◡ ◡◡ ◡ | — ∧] 5

III. ◡ ⁝ └┘ ◡ | — ◡ ‖ — — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — — ◡ | — ◡ ‖ — — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ◡◡ — ◡ | — ∧]

I. 4 4 6 = ἐπ.

II. do do 2 ba 2 ba do do

III. do do do do do = ἐπ.

S. 46 konnte, wie unsere Strophe V. 6 zeigt, der synkopirte Bacchus └┘ ◡ auch als für Freudenrufe passend bezeichnet werden.

III.

Erstes Stasimon, V. 676—729.

σ. α΄. Λόγῳ μὲν ἐξήκουσ', ὄπωπα δ' οὐ μάλα
τὸν πελάταν λέκτρων ποτὲ τῶν Διὸς
κατὰ δρομάδ' ἄντυγα δέσμιον ὡς ἔβαλεν παγκρατὴς Κρόνου παῖς·
ἄλλον δ' οὔτιν' ἔγωγ' οἶδα κλύων οὐδ' ἐσιδὼν μοίρᾳ
5 τοῦδ' ἐχθίονι συντυχόντα
θνατῶν ὃς οὔτ' ἔρξας τιν' οὔτε νοσφίσας,
'Αλλ' ἴσος ἔν γ' ἴσοις ἀνὴρ
ὤλλυθ' ὧδ' ἀναξίως·
Πῶς ποτε πῶς ποτ' ἀμφιπλήκτων ῥοθίων μόνος κλύων, πῶς
ἄρα πανδάκρυτον οὕτω βιοτὰν κατέσχεν;

α α΄. Ἵν' αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάσιν,
οὐδέ τιν' ἐγχώρων κακογείτονα,
παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον βαρυβρῶτ' ἀποκλαύσειεν αἱματηρόν.
οὐδ' ὃς θερμοτάταν αἱμάδα κηκιομέναν ἑλκέων
5 ἐνθήρου ποδὸς ἠπίοισι
φύλλοις κατευνάσειεν, εἴ τις ἐμπέσοι
Φορβάδας ἐκ γαίας ἑλών·
εἷρπε δ' ἄλλοτ' ἄλλοσ' ἂν
Παῖς ἄτερ ὡς φίλος τιθήνας, ὅθεν εὐμάρει' ὑπάρχοι πόρου,
ἀνίκ' ἐξανείη δακέθυμος ἄτα.

Str. α, 2. τῶν von Porson ergänzt.
V. 3. κατὰ δρομάδ' ἄντυγα δέσμιον ὡς ἔβαλεν st. 'Ιξίονα κατ' ἄμπυκα δρομάδα δέσμιον ὡς ἔβαλεν. Schneidewin und Nauck.

Str. α′.

I. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
—⏑ ⏑ | — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⋮ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ || — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
— > | —⏑ ⏑ | ⊔ | —⏑ ⏑ | ⊔ || —⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | — ∧ ||
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ || 5
> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

II. —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ || —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ || —⏑ ⏑ |
— ⏑ | — ⏑ | ⊔ || —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

I. 6 · 5 · {5 4} · {5 4} · 5 · 6

II. 4 · 4

III. 4 4 4 4

ἔβαλεν st. ἔλαβ' ὅ. Hartung (ähnlich schon Wakefield).

V. 7. γ' ergänzt von Schneidewin.

V. 8. τόδε ϑαῦμ' ἔχει με nach ἀναξίως entfernt. Gleditsch. Nach demselben in der Gstr. εἷρπε δ' ἄλλοτ' ἄλλοσ' ἂν st. ἕρπει γὰρ ἄλλου τ' ἄλλᾱι τότ' ἂν εἰλυόμενος.

Gstr. α, 4. τὰν hinter ὃς gestrichen. Schneidewin.

V. 7. γαίας st. τε γᾶς. Dindorf.

ἑλών st. ἑλεῖν. Schneidewin.

V. 9. πόρου st. πόρον. Wakefield.

ἐξανείη st. ἐξανίησι. Hermann.

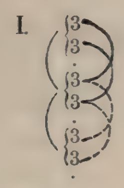
σ. β'. Οὐ φορβὰν ἱερᾶς γᾶς σπόρον, οὐκ ἄλλων
αἴρων, τῶν νεμόμεσθ' ἀνέρες ἀλφησταί,
πλὴν ἐξ ὠκυβόλων εἴποτε τόξων
Πτανοῖς ἰοῖς ἀνύσειε γαστρὶ φορβάν. ὦ μελέα ψυχά,
5 ὃς μηδ' οἰνοχύτου πώματος ἥσθη δεκέτει χρόνῳ,
λεύσσων δ' ὅπου γνοίη, στατὸν εἰς ὕδωρ ἀεὶ προσενώμα.

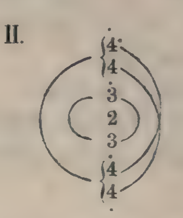
ἀ. β'. Νῦν δ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν παιδὸς ὑπαντήσας
εὐδαίμων ἀνύσει καὶ μέγας ἐκ κείνων·
ὅς νιν ποντοπόρῳ δούρατι, πλήθει
Πολλῶν μηνῶν, πατρῴαν ἄγει πρὸς αὐλὰν Μηλιάδων νυμφᾶν,
5 Σπερχειοῦ τε παρ' ὄχθαις ἵν' ὁ χάλκασπις ἀνὴρ θεὸς
πλάθει θεοῖς, θείῳ πυρὶ παμφαὴς, Οἴτας ὑπὲρ ὄχθων.

Str. β′.

I. — > | ⏖ ⏑ | ∟ ‖ ⏖ ⏑ | — > | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ∟ ‖ ⏖ ⏑ | — > | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ∟ ‖ ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧]]

II. > ⁝ — ≥ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — > | ⏖ ⏑ | — > | — ∧ ‖
— > | ⏖ ⏑ | ∟ ‖ ⏖ ⏑ | ∟ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
> ⁝ — ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖ — ≥ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧]]





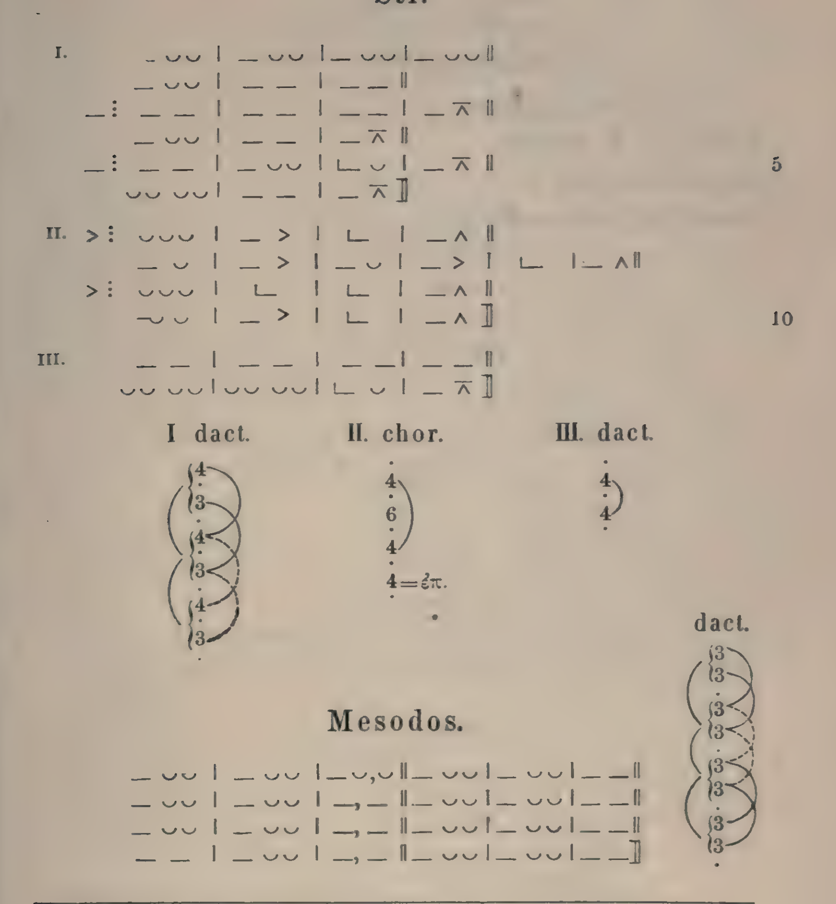
IV.

Zweites Stasimon, V. 827—864.

σ. H. A. Ὕπν' ὀδύνας ἀδαής, Ὕπνε δ' ἀλγέων,
εὐαὲς ἡμῖν ἔλθοις,
εὐαίων εὐαίων, ὦναξ·
ὄμμασι δ' ἀντίσχοις
5 τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται τὰ νῦν.
ἴθι ἴθι μοι παιών.
Ὦ τέκνον, ὅρα ποῦ στάσει,
ποῖ δὲ βάσει, πῶς δέ μοι τἀντεῦθεν
φροντίδος. ὁρᾷς ἤδη.
10 πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
Καιρός τοι πάντων γνῶμ' ἴσχων
πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

μεσ. N. Ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὁρῶ οὕνεκα θήραν
τήνδ' ἁλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος.

ἀ. H. B. Ἀλλά, τέκνον, τάδε μὲν θεὸς ὄψεται·
ὧν δ' ἂν ἀμείβῃ μ' αὖθις,
βαιάν μοι, βαιάν, ὦ τέκνον,
πέμπε λόγων φάμαν·
5 ὡς πάντων ἐν νόσῳ εὐδρακὴς
ὕπνος ἄυπνος λεύσσειν.
Ἀλλ' ὅ τι δύνᾳ μάκιστον
κεῖνο δή μοι, κεῖνο λάθρᾳ τούτου γ'
ἐξιδοῦ, ὅπως πράξεις.
10 οἶσθα γὰρ ὧν αὐδῶμαι,
Εἰ ταὐτὸν τούτῳ γνῶμ' ἴσχεις,
μάλα τοι ἄπορα πυκινοῖς ἔνι.



Str. 2. Das zweite εὐαίων von Turnebus hinzugefügt.

V. 4. ἀντίσχοις st. ἀντέχοις. Brunck.

Gstr. 11. γνῶμ' st. γνώμαν. Bergk.

V. 12. ἔνι st. ἐνιδεῖν. Gleditsch. Dahinter πάθη getilgt von Hartung.

ἐπ. Οὖρός τοι, τέκνον, οὖρος·
ἀνὴρ δ' ἀνόμματος οὐδ' ἔχων
ἀρωγὰν ἐκτέταται νύχιος,
Οὐ χερός, οὐ ποδός, οὔ τινος ἄρχων,
5 ἀλλά τις ὡς 'Αίδᾳ παρακείμενος.
Ὅρα, βλέπ', εἰ καίρια
φθέγγει. τὸ δ' ἁλώσιμον
ἐμᾷ φροντίδι, παῖ,
πόνος ὁ μὴ φοβῶν κράτιστος.

Epod.

```
I.       — > | ⏔ ⏑ | ∟  | — ∧ ||
      > ⁝ — ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
      ⏑ ⁝ — > | ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ∧ ]

II.      — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — — ||
         — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ ]      5

III.  ⏑ ⁝ — ⏑ | ∟  | — ⏑ | — ∧ ||
      > ⁝ ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
      ⏑ ⁝ ∟  | ⏔ ⏑ | — ∧ ||
         ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ]
```

I. log. — 4 . 4 . 4

II. dact. — 4 . 4

III. log. — 4 . 3 . 3 . 4

V.

Kommos, V. 1081—1217.

σ. α'. Φ. Ὦ κοίλας πέτρας γύαλον
θερμὸν καὶ παγετῶδες, ὥς σ' οὐκ ἔμελλον ἄρ', ὦ τάλας,
λείψειν οὐδέποτ', ἀλλά μοι καὶ θνήσκοντι συνοίσει.
ὤμοι μοι μοι.
5 Ὦ πληρέστατον αὔλιον
λύπας τᾶς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν,
τίπτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἦμαρ
ἔσται; τοῦ ποτε τεύξομαι
σιτονόμου μέλεος πόθεν ἐλπίδος;
10 [Γοναὶ] δ' αἰθέρος
πτωκάδες ὀξυτόνου διὰ πνεύματος
ἐλῶσιν· οὐ γὰρ ἴσχω.

σ. β'. Χ. Σύ τοι κατηξίωσας, οὐδὲ βαρύποτμος
ἄλλοθεν ἁ τύχα ἅδ' ἀπὸ μείζονος,
εὖτέ γε παρὸν φρονῆσαι
Λωίονος δαίμονος εἵλου τὸ κάκιον αἰνεῖν.

ἀ. α'. Φ. Ὦ τλάμων, τλάμων ἄρ' ἐγὼ
καὶ μόχθῳ λωβατὸς, ὃς ἤδη μετ' οὐδενὸς ὕστερον
ἀνδρῶν εἰς ὀπίσω τάλας ναίων ἐνθάδ' ὀλοῦμαι
αἰαῖ αἰαῖ.
5 Οὐ φορβὰν ἔτι προσφέρων
οὔ, πτανῶν ἀπ' ἐμῶν ὅπλων
κραταιαῖς μετὰ χερσὶν
ἴσχων. ἀλλά μοι ἄσκοπα
κρυπτά τ' ἔπη δολερᾶς ὑπέδυ φρενός·
10 Ἰδοίμαν δέ νιν,
τὸν τάδε μησάμενον τὸν ἴσον χρόνον
ἐμὰς λαχόντ' ἀνίας.

ἀ. β'. Χ. Πότμος σε δαιμόνων τάδ' οὐδὲ σέ γε δόλος
ἔσχ' ὑπὸ χειρὸς ἐμᾶς. στυγερὰν ἔχε
δύσποτμον ἀρὰν ἐπ' ἄλλοις.
Καὶ γὰρ ἐμοὶ τοῦτο μέλει, μὴ φιλότητ' ἀπώσῃ.

Str. α′.

I. Ph. — > | — > | ⏖ ∪ | — ∧ ||
— > | — ω | — ∪ | ∟ || — ∪ | ⏖ ∪ | — ∪ | — ∧ ||
— > | ⏖ ∪ | — ∪ | ∟ || — > | ⏖ ∪ | ∟ | — ∧]
— — — — ||

II. — > | ⏖ ∪ | — ∪ | — ∧ || 5
— > | ⏖ ∪ | — ∪ | — ∧ ||
> ⋮ ∟ | ⏖ ∪ | ∟ | — ∧ ||
— > | ⏖ ∪ | — ∪ | — ∧ ||
— ∪ ∪ | ⏖ ∪ | ⏖ ∪ | ⏖ ∪]

III. ∪ ⋮ — — ∪ | — ∧ || 10
⏖ ∪ | ⏖ ∪ | ⏖ ∪ | ⏖ ∪ ||
∪ ⋮ — ∪ | — ∪ | ∟ | — ∧]

I. 4 = πρ. (4 4 4 4)   II. (4 4 4 4 4)   III. do. = πρ. (4 4)

Str. β′.

I. Chor. ∪ ⋮ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | ∪ ∪ ∪ | — ∧ ||
⏖ ∪ | ⏖ ∪ | ⏖ ∪ | ⏖ ∪ ||
> ⋮ ∪ ∪ ∪ | — ∪ | ∟ | — ∧]

II. ⏖ ∪ | ∟ | ⏖ ∪ | ∟ || ⏖ ∪ | — ∪ | ∟ | — ∧]

I. 6 = πρ. (4 4)   II. (4 4)

Str. α, 10. [γοναὶ] δ' αἰθέρος statt des sinnlosen εἴθ' αἰθέρος ἄνω und V. 12 ἑλῶσιν st. ἕλωσί μ'. Nauck. — V. 12 ἴσχω st. ἰσχύω. Heath.

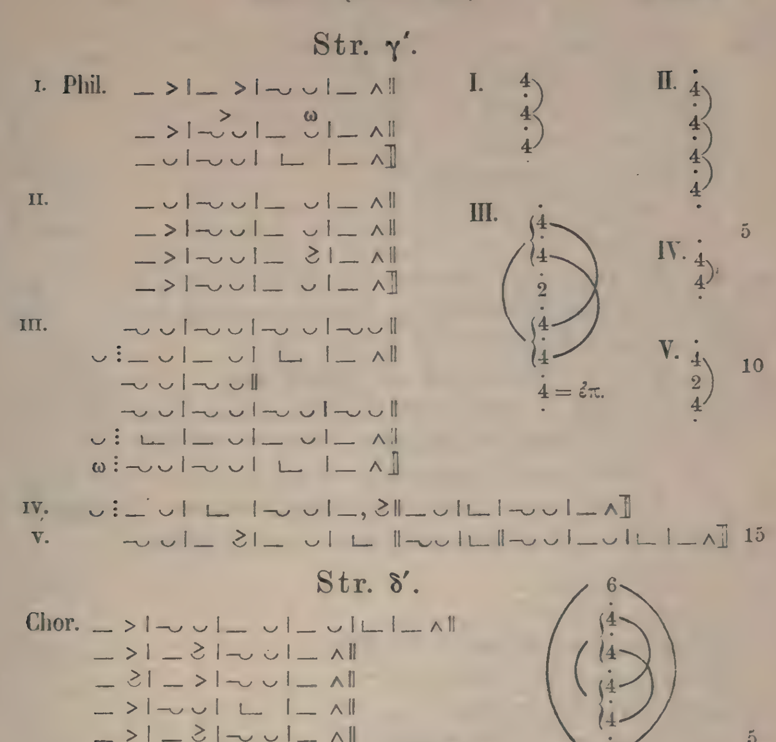
Str. β, 1. Das eine σύ τοι getilgt von Gleditsch, während Andere in der Gstr. πότμος verdoppeln.

V. 4. λωίονος st. λῴονος; αἰνεῖν st. ἑλεῖν. Bothe, Hermann.

σ. γ'. Φ. Οἴμοι μοι, καί που πολιᾶς
πόντου θινὸς ἐφήμενος,
[ἥδεται], χερὶ πάλλων
Τὰν ἐμὰν μελέου τροφάν,
5 τὰν οὐδεὶς ποτ' ἐβάστασεν.
ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων
χειρῶν ἐκβεβιασμένον,
Ἦ που ἐλεινὸν ὁρᾷς φρένας εἴ τινας
ἔχεις, τὸν Ἡράκλειον
10 ἄρθμιον ὧδέ σοι
οὐκέτι χρησόμενον τὸ μεθύστερον
ἔτ', ἄλλ' ἐν μεταλλαγᾷ
πολυμηχάνου ἀνδρὸς ἐρέσσει,
Ὁρῶν μὲν αἰσχρὰς ἀπάτας στυγνόν τε φῶτ' ἐχθοδοπόν,
15 Μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν δὴ ἀνατέλλονθ', ὅς ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήσατ' οὐδείς.

σ. δ'. Χ. Ἀνδρός τοι τὸ μὲν εὖ δίκαιον εἰπεῖν
εἰπόντος δὲ μὴ φθονερὰν
ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύναν.
κεῖνος δ' εἷς ἀπὸ πολλῶν
5 ταχθεὶς τῶνδ' ἐφημοσύνᾳ
κοινὰν ἤνυσεν ἐς φίλους ἀρωγάν.

ἀ. γ'. Φ. Ὦ πταναὶ θῆραι χαροπῶν τ'
ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει
χῶρος οὐρεσιβώτας,
Οὐκ ἐμῶν ἔτ' ἀπ' αὐλίων
5 φεύξεσθ'· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν
τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν,
ὢ δύστανος ἐγὼ τὰ νῦν,
Ἀλλ' ἀνέδην ὅδε χῶρος ἐρύκεται,
ἔτ' οὐ φοβητὸς ὑμῖν.
10 ἕρπετε, νῦν καλὸν
ἀντίφονον κορέσαι στόμα πρὸς χάριν
ἐμᾶς σαρκὸς αἰόλας.
ἀπὸ γὰρ βίον αὐτίκα λείψω.
Πόθεν γὰρ ἔσται βιοτά; τίς ὧδ' ἐν αὔραις τρέφεται
15 Μηκέτι μηδενὸς κρατύνων ὅσα πέμπει βιόδωρος αἶα;



Str. γ, 3. Ich habe [ἥδεται], das häufig von der Schadenfreude gebraucht wird, statt γελᾷ μου geschrieben, welches eine blosse Glosse ist. Die Responsion — ⏑ oder — ⏑ ist eine reine Unmöglichkeit, und etwas ganz Anderes ist es, wo, wie in V. 2 ein zweiter und ein dritter Glykoneus einander respondiren.

V. 15. Ich habe δή ergänzt, da eine metrische Responsion einer springenden Tetrapodie und einer repetirten zu dem Allerundenkbarsten gehört. — οὐδεὶς st. 'Οδυσσεύς. Arndt.

Gstr. γ, 4—5. Ich habe οὐκ ἐμῶν ἔτ' st. φυγᾷ μ' οὐκέτ' und φεύξεσθ' st. πελᾶτ' geschrieben, nicht nur wegen derselben falschen metrischen Responsion, die oben erwähnt wurde, sondern auch weil in der Ueberlieferung kein Sinn zu entdecken ist.

V. 9. ἔτ' οὐ st. οὐκέτι. Schneidewin.

ἀ. δ'. Χ. Πρὸς θεῶν, εἴ τι σέβει ξένον, πέλασσον
εὐνοίᾳ πάσᾳ πελάταν·
ἀλλὰ γνῶθ', εὖ γνῶθ' ὅτι σὸν
κῆρα τάνδ' ἀποφεύγειν.
5 οἰκτρὰ γὰρ βόσκειν, ἀδαὴς δ'
ἔχειν μυρίον ἄχθος, ὃ ξυνοικεῖ.

ἀν. α'. Φ. Πάλιν πάλιν παλαιὸν ἄλγημ' ὑπέμνασας, ὦ
λῷστε τῶν πρὶν ἐντόπων. τί μ' ὤλεσας; τί μ' εἴργασαι;
Χ. τί τοῦτ' ἔλεξας; Φ. εἰ σὺ τὰν
Στυγερὰν Τρῳάδα γᾶν μ' ἤλπισας ἄξειν.
5 Χ. τόδε γὰρ νοῶ κράτιστον. Φ. ἀπό νύν με λείπετ' ἤδη.
Χ. φίλα μοι ταῦτα παρήγγειλας ἑκόντι τε πράσσειν.
ἴομεν ναὸς ἵν' ἡμῖν [προ]τέτακται.
Φ. Μή, πρὸς ἀραίου Διός, ἔλθῃς, ἱκετεύω. Χ. μετρίαζ'.
Φ. ὦ ξένοι [ὦ] μείνατε πρὸς θεῶν. Χ. τί θροεῖς;

β'. Φ. Αἰαῖ αἰαῖ,
δαίμων δαίμων. ἀπόλωλ' ὁ τάλας·
ὦ πούς πούς, τί σ' ἔτ' ἐν βίῳ
τεύξω τῷ μετόπιν τάλας;
5 ὦ ξένοι, ἔλθετ' ἐπήλυδες αὖθις.
Χ. Τὶ ῥέξοντες ἀλλοκότῳ
γνώμᾳ τῶν πάρος, ὧν προφαίνεις;
Φ. ['Αλλ'] οὔτοι νεμεσητὸν, [ὧδ']
ἀλύοντα χειμερίῳ
10 λύπᾳ καὶ παρὰ νοῦν θροεῖν.

Gstr. δ, 3. σὸν st. σοὶ. Dindorf.

Abs. α, 4. ἐμοὶ vor στυγερὰν getilgt von Hartung. Ebenderselbe entfernte V. 6 das zweite φίλα (hinter μοι) und V. 7 das zweite ἴομεν.

V. 7. προτέτακται st. τέτακται. Dindorf.

V. 9. [ὦ] ergänzt von Gleditsch.

Abs. β, 8. Die Ergänzungen von Gleditsch.

Anomoiostropha.

Abs. α′.

I. Phil. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
Chor. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑
Phil. — ⏑ | — ∧]

II. ⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
Chor. ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — —, 5
Phil. ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
Chor. ⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑, ⏑ ‖ ⌞ ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼]

III. Phil. — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — | —
Chor. ⏑ ⏑ — ‖
Phil. — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | —
Chor. ⏑ ⏑ —]

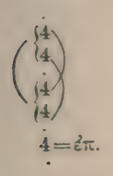
Abs. β′.

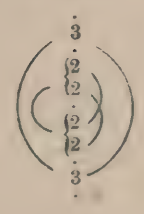
IV. Phil. — — — — ‖
> ⁝ — > | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑] 5

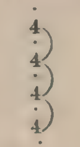
V. Chor. ⏑ ⁝ ⌞ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]

VI. Phil. — > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧] 10

I. chor. II. jon. III. chor. IV. log. V. log. VI. log.







IV.: 4 · 4 · 4 · 4

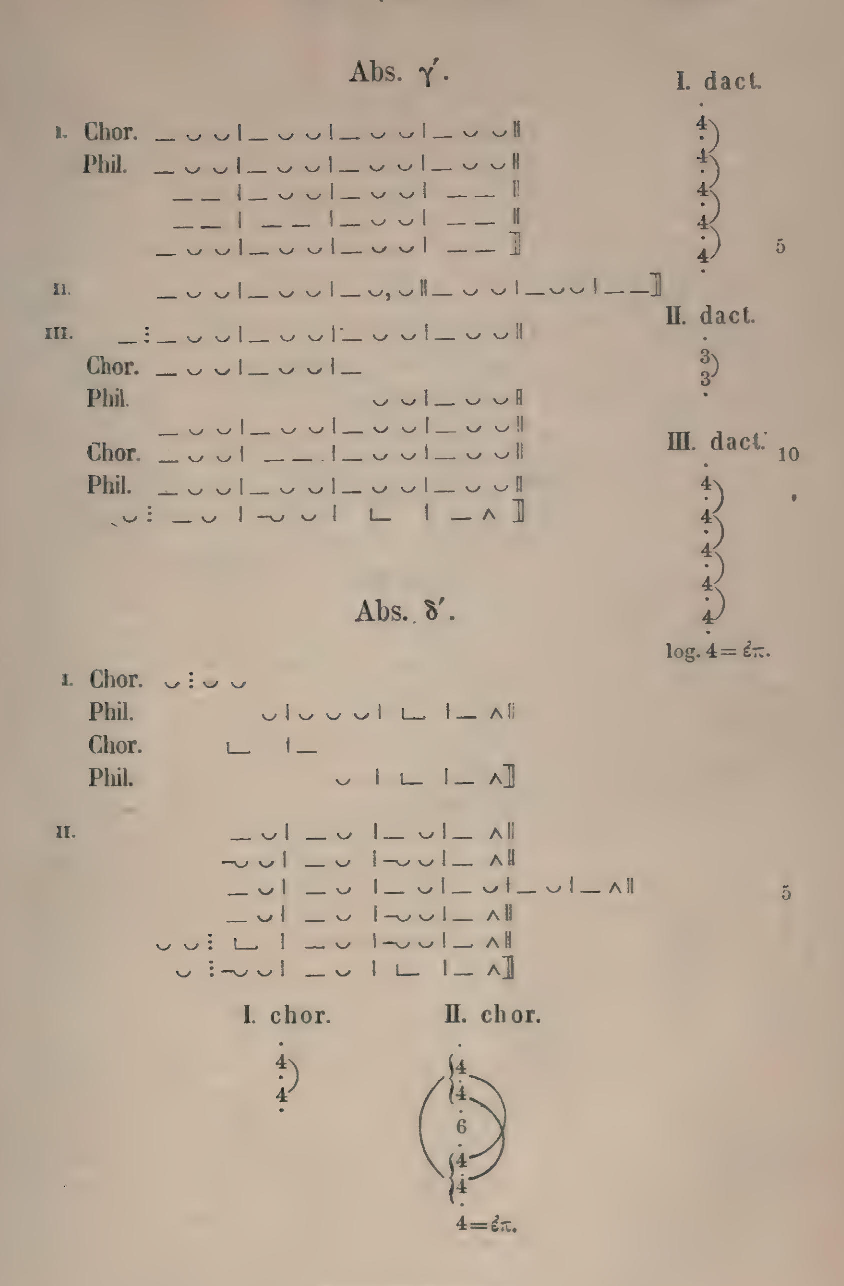
V.: 4 · 4

VI.: 4 · 4 · 4

γ'. Χ. Βᾶθι νυν, ὦ τάλαν, ὥς σε κελεύομεν.
Φ. οὐδέποτ', οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητὴς
βροντᾶς αὐγαῖς μ' εἶσι φλογίζων.
5 ἐρρέτω Ἴλιον οἵ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
Πάντες ὅσοι τόδ' ἔτλασαν ἐμοῦ ποδὸς ἄρθρον ἀπῶσαι.
Ἀλλ' ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.
Χ. ποῖον ἐρεῖς τόδ' ἔπος; Φ. ξίφος, εἴ ποθεν,
ἢ γένυν ἢ βελέων τι προπέμψατε.
10 Χ. ὡς τίνα δὴ ῥέξῃς παλάμαν ποτέ;
Φ. χρῶτ' ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί.
φονᾷ φονᾷ νόος ἤδη.

δ'. Χ. Τί ποτε; Φ. πατέρα ματεύων.
Χ. ποῖ γᾶς; Φ. ἐς Ἅιδου·
Οὐ γὰρ ἐν φάει γ' ἔτι.
ὦ πόλις ὦ πόλις πατρία,
5 πῶς ἂν εἰσίδοιμί σ' ἄθλι'ς γ' ἀνήρ,
ὅς γε σὰν λιπὼν ἱερὰν
λιβάδ' ἐχθροῖς ἔβαν Δαναοῖς
ἀρωγός· ἔτ' οὐδέν εἰμι.

Abs. γ, 10. δὴ von Hermann ergänzt.


Abs. γ′.
I. dact.
1. Chor.
Phil.
II.
III.
Chor.
Phil.
Chor.
Phil.
II. dact.
III. dact.
log. 4 = ἐπ.
Abs. δ′.
1. Chor.
Phil.
Chor.
Phil.
II.
I. chor.
II. chor.
4 = ἐπ.



Die lyrischen Partien
bei Aristophanes,
rhythmisch geordnet.

Die Acharner.

I. (204—232).

σ. Τῇδε πᾶς ἕπου, δίωκε, καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου
τῶν ὁδοιπόρων ἁπάντων· τῇ πόλει γὰρ ἄξιον
ξυλλαβεῖν τὸν ἄνδρα τοῦτον. ἀλλά μοι μηνύσατε,
εἴ τις οἶδ' ὅποι τέτραπται γῆς ὁ τὰς σπονδὰς φέρων.
5 Ἐκπέφευγ', οἴχεται φροῦδος· οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν·
οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων ἀνθράκων φορτίον
ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ
Σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίξατο.

ἀ. Νῦν δ' ἐπειδὴ στερρὸν ἤδη τοὐμὸν ἀντικνήμιον
καὶ παλαιῷ Λακρατείδῃ τὸ σκέλος βαρύνεται,
οἴχεται. διωκτέος δέ· μὴ γὰρ ἐγχάνοι ποτὲ
μηδέ περ γέροντας ὄντας ἐκφυγὼν Ἀχαρνέας.
5 Ὅστις ὦ Ζεῦ πάτερ καὶ θεοί, τοῖσιν ἐχθροῖσιν ἐσπείσατο,
οἷσι παρ' ἐμοῦ πόλεμος ἐχθοδοπὸς αὔξεται τῶν ἐμῶν χωρίων·
κοὐκ ἀνήσω πρὶν ἂν σχοῖνος αὐτοῖσιν ἀντεμπαγῶ
Ὀξύς, ὀδυνηρὸς [ἐπίω τ' ἂν] ἐπίκωπος, ἵνα
μήποτε πατῶσιν ἔτι τὰς ἐμὰς ἀμπέλους

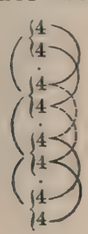
I.

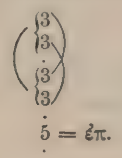
I. — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ≳, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | – ∧ ‖
— ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧]]
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ≳, ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧]]

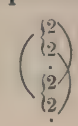
II. — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖ — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖ 5
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ —]]

III. — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏕ | — ⏑ —]]

I. choreïsch. **II. päonisch.** **III. päonisch.**







II. (263—279).

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου,
ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,
ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
5 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
Πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
κλέπτουσαν εὑρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ Φελλέως,
10 μέσην λαβόντ',
ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι.
Φαλῆς Φαλῆς,
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς, ἐκ κραιπάλης
ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρύβλιον·
ἡ δ' ἀσπὶς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

III. (280—283).

Οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος
βάλλε βάλλε, βάλλε, βάλλε,
Παῖε πᾶς τὸν μιαρόν.
οὐ βαλεῖς; οὐ βαλεῖς;

II.

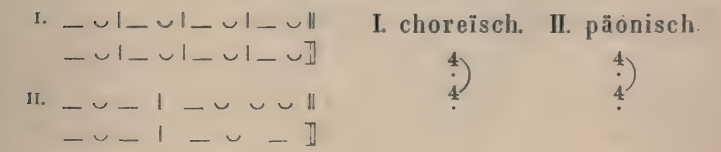
I. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]] 5

II. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 10
⏑ ⁝ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

I. 4 . 4 4 . 4 4 . 4 4 . 4

II. 6 . 6 . 6 . 2 . 6 . 2 . 6 . 6 . 6

III.



IV. (284—301 || 335—346).

σ. Δ̄. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
X̄. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή·
Δ̄. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦ 'χαρνέων γεραίτατοι;
X̄. Τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ
5 καὶ βδελυρός, ὦ προδότα τῆς πατρίδος,
ὅστις ἡμῶν μόνος σπεισάμενος
εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
Δ̄. Ἀντὶ δ' ὧν ἐσπεισάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.
X̄. σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.
10 Δ̄. μηδαμῶς, πρὶν ἂν γ' ἀκούσητ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί.
X̄. Οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

ἀ. Δ̄. Ὡς ἀποκτενῶ· κέκραχθ'· ἐγὼ γὰρ οὐκ ἀκούσομαι.
X̄. ἀπολεῖς ἄρ' ὁμήλικα τόνδε φιλανθρακέα;
Δ̄. οὐδ' ἐμοῦ λέγοντος ὑμεῖς ἀρτίως ἠκούσατε.
X̄. Ἀλλὰ νυνὶ λέγ', εἴ τοι δοκεῖ
5 σοι, τὸ Λακεδαιμόνιον αὔθ' ὅτῳ
τῷ τρόπῳ σοὐστὶ φίλον· ὡς τόδε τὸ
λαρκίδιον οὐ προδώσω ποτέ.
Δ̄. Τοὺς λίθους νῦν μοι χαμᾶζε πρῶτον ἐξεράσατε.
X̄. οὑτοιὶ σοι χαμαί, καὶ σὺ κατάθου πάλιν τὸ ξίφος.
10 Δ̄. ἀλλ' ὅπως μὴ 'ν τοῖς τρίβωσιν ἐγκάθηνταί που λίθοι.
X̄. Ἐκσέσεισται χαμᾶζ'. οὐχ' ὁρᾷς σειόμενον;
ἀλλὰ μή μοι πρόφασιν, ἀλλὰ κατάθου τὸ βέλος.
ὡς ὅδε γε σειστὸς ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται.

IV.

I. D. – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – . ⏑ . ‖ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ∧ ‖
Chor. ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⊼ ‖
D. – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – >, ‖ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ∧]

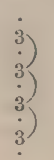
II. Chor. – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – ‖
– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏖ ‖ 5
– ⏑ – | – ⏑ ⏖ | – ⏑ ⏑ ⏑ ‖
– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏖ | – ⏑ –]

III. D. – ⏑ | – > | – ⏑ | – . ⏑ . ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
Chor. – ⏑ – | – ⏑ ⏖ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ – | – ⏑ – ‖
D. – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ≥, ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧] 10

IV. Chor. – ⏑ – | – ⏑ – ‖ – ⏑ ⏖ | – ⏑ ⏑ ⏑ ‖
– ⏑ – | – ⏑ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏖ ‖
⏖ ⏑ ⏕ | – ⏑ ⏖ ‖ – ⏑ – | – ⏑ –]

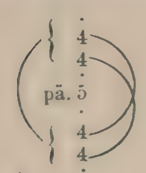
I. trochäisch. II. päonisch.

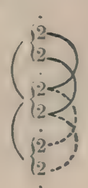




III. trochäisch.







V. (358—365 ‖ 385—392).

σ. Τί οὖν οὐ λέγεις
ἐπίξηνον ἐξενεγκὼν θύραζ'
ὅ τι ποτ', ὦ σχέτλιε, τὸ *μέγα* τοῦτ' ἔχεις;
πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος ὅ *τι* φρονεῖς ἔχει.
5 Ἀλλ' ᾗπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω,
θεὶς δεῦρο τοὐπίξηνον ἐγχείρει λέγειν.

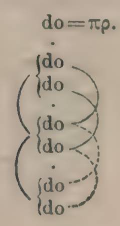
ἀ. Τί ταῦτα στρέφει
τεχνάζεις τε καὶ πορίζεις τριβάς;
λαβὲ δ' ἐμοῦ γ' ἕνεκα παρ' Ἱερωνύμου
σκοτοδασυπυκνότριχά τιν' Ἄιδος κυνῆν·
5 Εἶτ' ἐξάνοιγε μηχανὰς τὰς Σισύφου,
ὡς σκῆψιν ἀγὼν οὗτος οὐκ εἰσδέξεται.

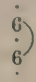
I. ⏑ ⋮ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — — ⏑ | — . ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⏑⏑ ⏑⏑⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧]]

5 II. > ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ≷ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

I. dochmisch. II. jambisch.

do = πρ.

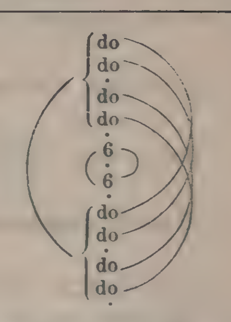




VI. (490—495).

Τί δράσεις; τί φήσεις; ἀλλ' ἴσθι νυν
ἀναίσχυντος ὢν σιδηροῦς δ' ἀνήρ,
ὅστις παρασχὼν τῇ πόλει τὸν αὐχένα
ἅπασι μέλλεις εἷς λέγειν τἀναντία.
ἁνὴρ οὐ τρέμει τὸ πρᾶγμ'. εἶά νυν, 5
ἐπειδήπερ αὐτὸς αἱρεῖ, λέγε.

◡ ⁝ — — ◡ | — > . ‖ — — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — — ◡ | —, ◡ ‖ — — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — — ◡ | —, ◡ ‖ — — ◡ | — ∧ ‖ 5
◡ ⁝ — — ◡ | — ◡ . ‖ — — ◡ | — ∧]



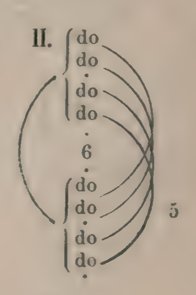
VII. (566—571).

Ἰὼ Λάμαχ', ὦ βλέπων ἀστραπάς,
Βοήθησον, ὦ γοργολόφα, φανείς,
ἰὼ Λάμαχ', ὦ φίλ', ὦ φυλέτα·
εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ
τειχομάχας ἀνήρ, βοηθησάτω 5
τις ἀνύσας. ἐγὼ γὰρ ἔχομαι μέσος.

I. ◡ ⁝ — — ◡ | —, ◡ ‖ — — ◡ | — ∧]

II. ◡ ⁝ — — ◡ | —, > ‖ ◡ ◡ — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — — ◡ | —, ◡ ‖ — — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ ◡ ◡ — ◡ | —, ◡ ‖ — — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ ◡ ◡ — ◡ | —, ◡ ‖ ◡ ◡ — ◡ | — ∧]

I. do)
do



VIII. (665—675 || 692—701).

σ. Δεῦρο Μοῦσ' ἐλθὲ φλεγυρὰ πυρὸς ἔχουσα μένος, ἔντονος
'Αχαρνική.
Οἷον ἐξ ἀνθράκων πρινίνων φέψαλος ἀνήλατ', ἐρεθιζόμενος
οὐρίᾳ ῥιπίδι,
῾Ηνίκ' ἂν ἐπανθρακίδες ὦσι παρακείμεναι,
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
5 Οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἐλθὲ μέλος, εὔτονον, ἀγροι-
κότονον,
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

ἀ. Ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέσαι πολιὸν ἄνδρα περὶ
κλεψύδραν,
Πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα, καὶ θερμὸν ἀπομορξάμενον ἀνδρικὸν
ἱδρῶτα δὴ καὶ πολύν,
῎Ανδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἦμεν, ἐδιώκομεν·
5 Νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα διωκόμεθα, κᾆτα πρὸς
ἁλισκόμεθα.
πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;

I. — ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —]]
II. — ⏑ — | — ⏑ — || — ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ||
— ⏑ — | — ⏑ —]]
III. — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ||
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —]]
5 IV. — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑]]
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — | — ⏑ —]]

I. 3 3 ·

II. · 2 2 2 2 ·

III. · 2 2 · 2 2 ·

IV. · 3 3 · 3 = ἐπ. ·

IX. (836—859).

Εὐδαιμονεῖ γ' ἄνθρωπος· οὐκ ἤκουσας οἷ προβαίνει — α'.
τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλεύματος; καρπώσεται γὰρ ἀνὴρ
ἐν τἀγορᾷ καθήμενος·
κἂν εἰσίῃ τις Κτησίας,
ἢ συκοφάντης ἄλλος, οἰμώζων καθεδεῖται· — 5

Οὐδ' ἄλλος ἀνθρώπων ὑποψωνῶν σε πημανεῖ τι· — β'.
οὐδ' ἐξομόρξεται Πρέπις τὴν εὐρυπρωκτίαν σοι,
οὐδ' ὠστιεῖ Κλεωνύμῳ·
χλαῖναν δ' ἔχων φανὴν δίει·
κοὐ ξυντυχών σ' Ὑπέρβολος δικῶν ἀναπλήσει· — 5

Οὐδ' ἐντυχὼν ἐν τἀγορᾷ πρόσεισί σοι βαδίζων — γ'.
Κρατῖνος ἀεὶ κεκαρμένος μοιχὸν μιᾷ μαχαίρᾳ,
ὁ περιπόνηρος Ἀρτέμων,
ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικήν,
ὄζων κακὸν τῶν μασχαλῶν πατρὸς Τραγασαίου· — 5

Οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώψεται Παύσων ὁ παμπόνηρος, — δ'.
Λυσίστρατός τ' ἐν τἀγορᾷ, Χολαργέων ὄνειδος,
ὁ περιαλουργὸς τοῖς κακοῖς,
ῥιγῶν τε καὶ πεινῶν ἀεὶ
πλεῖν ἢ τριάκονθ' ἡμέρας τοῦ μηνὸς ἑκάστου. — 5

⏓ ⁝ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖
⏓ ⁝ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧ ‖
⏓ ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | —,
⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | —,
⏓ ‖ — ⏑ | — ⏓ | — ⏑ | — ⏓ ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ ‖ — 5

Ein lyrisches System, worüber Leitf. § 30, 4 zu vergleichen.

X. (929—951).

σ. X̄. Ἔνδησον, ὦ βέλτιστε, τῷ ξένῳ καλῶς τὴν ἐμπολὴν
οὕτως ὅπως
ἂν μὴ φέρων κατάξῃ.
Δ̄. Ἐμοὶ μελήσει ταῦτ', ἐπεί τοι καὶ ψοφεῖ λάλον τι καὶ
πυρορραγὲς
κἄλλως θεοῖσιν ἐχθρόν.
5 X. Τί χρήσεταί ποτ' αὐτῷ;
Δ̄. πάγχρηστον ἄγγος ἔσται,
Κρατὴρ κακῶν, τριπτὴρ δικῶν, φαίνειν ὑπευθύνους λυχνοῦχος,
καὶ κύλιξ
τὰ πράγματ' ἐγκυκᾶσθαι.

ἀ. X̄. Πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἀγγείῳ τοιούτῳ χρώμενος κατ'
οἰκίαν
τοσόνδ' ἀεὶ ψοφοῦντι;
Δ. Ἰσχυρόν ἐστιν, ὦγαθ', ὥστ' οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴπερ
ἐκ ποδῶν
κάτω κάρα κρέμαιτο.
5 X̄. Ἤδη καλῶς ἔχει σοι.
B̄. μέλλω γέ τοι θερίδδειν.
X̄. Ἀλλ' ὦ ξένων βέλτιστε, συνθέριζε καὶ πρόβαλλ' ὅποι
βούλει φέρων
πρὸς πάντα συκοφάντην.

X.

I. Ch. > ⁝ — ∪ | — > | — ∪ | — . ≳ ‖ — ∪ | — . > ‖ — ∪ | — ≳ | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⁝ — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧]]

II. D. ≳ ⁝ — ∪ | — ≳ | — ∪ | —, > ‖ — ∪ | — . ≳ ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⁝ — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧]]

III. Ch. ≳ ⁝ — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ ‖ 5
D. (B.). > ⁝ — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧]]

IV. > ⁝ — ∪ | — > | — ∪ | — . > ‖ — ∪ | — . ≳ ‖ — ∪ | — ≳ | — ∪ | — ∧ ‖
≳ ⁝ — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧]]

I. 4 2 4 ̣ 4 ̣ = ἐπ.

II. 4 2 4 ̣ 4 ̣ = ἐπ.

III. 4 . 4 ̣

IV. 4 2 4 ̣ 4 ̣ = ἐπ.

XI.

σ. Εἶδες ὦ εἶδες ὦ πᾶσα πόλι τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέρσοφον,
οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,
ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.
Αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται.
5 οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι,
οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἁρμόδιον ᾄσεται
ξυγκατακλινείς, ὅτι παροίνιος ἀνὴρ ἔφυ,
ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας,
εἰργάσατο πάντα κακὰ κἀνέτραπε κἀξέχει,
10 κἀμάχετο καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου,
πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν,
τὰς χάρακας ἧπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί,
Ἐξέχει δ' ἡμῶν βίᾳ τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων.

ἀ. [Εἶδες ὦ τόνδ'; ἐπείγει περὶ] τὸ δεῖπνον ἅμα καὶ μεγάλα δὴ φρονεῖ,
τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δεῖγμα τάδε τὰ πτερὰ πρὸ τῶν θυρῶν.
ὦ Κύπριδι τῇ καλῇ καὶ Χάρισι ταῖς φίλαις ξύντροφε Διαλλαγή,
Ὡς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες.
5 πῶς ἂν ἐμὲ καί σε τις Ἔρως ξυναγάγοι λαβών,
ὥσπερ ὁ γεγραμμένος, ἔχων στέφανον ἀνθέμων;
ἢ πάνυ γερόντιον ἴσως νενόμικάς με σύ;
ἀλλά σε λαβὼν τρία δοκῶ γ' ἂν ἔτι προσβαλεῖν·
πρῶτα μὲν ἂν ἀμπελίδος ὄρχον ἐλάσαι μακρόν,

εἶτα παρὰ τόνδε νέα μοσχίδια συκίδων, 10
καὶ τὸ τρίτον ἡμερίδος ὄζον, ὁ γέρων ὁδί,
καὶ περὶ τὸ χωρίον ἐλᾶδας ἅπαν ἐν κύκλῳ,
"Ωστ' ἀλείφεσθαί σ' ἀπ' αὐτῶν κἀμὲ ταῖς νουμηνίαις.

I. — ◡ — | — ◡ — | — ◡ ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖
— ◡ | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖
— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — | — ◡ ◡ ◡ ‖ — ◡ — | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ —]]

II. — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖ **neunmal.**

III. — ◡ | — > | — ◡ | — . > . ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧]]

I. päon. III. troch.

3 3 5 3 3 4 4

Die zweite Periode ist eine lang wiederholte palinodische.

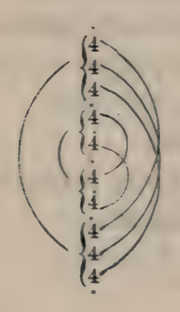
XII. (1008—1017 ‖ 1037—1046).

σ. X. Ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας, ἄν-
θρωπε, τῆς παρούσης.
Δ̄. Τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας
ὀπτωμένας ἴδητε;
X̄. οἶμαί σε καὶ ταῦτ' εὖ λέγειν.
5 Δ̄. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
X̄. ἤκουσας ὡς μαγειρικῶς κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς αὑτῷ
διακονεῖται;

ἀ. X̄. Ἁνὴρ ἀνεύρηκέν τι ταῖς σπονδαῖσιν ἡδύ, κοὐκ ἔοικεν
οὐδενὶ μεταδώσειν.
Δ̄. κατάχει σὺ τῆς χορδῆς τὸ μέλι·
τὰς σηπίας στάθευε.
X̄. ἤκουσας ὀρθιασμάτων;
5 Δ̄· ὀπτᾶτε τἀγχέλεια.
X̄. ἀποκτενεῖς λιμῷ με καὶ τοὺς γείτονας κνίσῃ τε καὶ φωνῇ
τοιαῦτα λάσκων.

XII.

Ch. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — . ≳ ‖
— ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
D. ω̆ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | ⏖ ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
Ch. > ⁝ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧ ‖
D. ≳ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ 5
Ch. ≳ ⁝ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]



XIII. (1150—1173).

σ. Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν [λόγιον], τὸν μελέων ποιητήν,
ὡς μὲν ἁπλῷ λόγῳ κακῶς ἐξολέσειεν ὁ Ζεύς·
ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορηγῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.
Ὃν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος
5 δεόμενον, ἡ δ' ὠπτημένη
Σίζουσα πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη
ὀκέλλοι· κᾆτα μέλλοντος λαβεῖν
αὐτοῦ κύων ἁρπάσασα φεύγοι.

ἀ. Τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο.
ἠπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἐξ ἱππασίας βαδίζων,
εἶτα κατάξειέ τις αὐτοῦ μεθύων τὴν κεφαλὴν Ὀρέστης
Μαινόμενος· ὁ δὲ λίθον λαβεῖν
5 βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι
Τῇ χειρὶ πέλεθον ἀρτίως κεχεσμένον·
ἐπᾴξειεν δ' ἔχων τὸν μάρμαρον,
κἄπειθ' ἁμαρτὼν βάλοι Κρατῖνον.

Str. V. 1 habe ich für das dem Metrum gänzlich widersprechende ξυγγραφῇ,

[λόγιον]

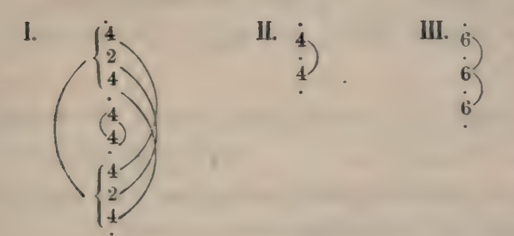
geschrieben. ξυγγραφῇ kann nichts als eine Glosse sein.

XIII.

I. –⏑⏑ | ⊔ |–⏑⏑| ⊔, ‖–⏑⏑|⊔, ‖–⏑⏑|–⏑|⊔|–∧‖
–⏑⏑ |– ⏑|– ⏑| ⊔, ‖–⏑⏑|–⏑| ⊔ |– ∧‖
–⏑⏑ | ⊔ |–⏑⏑| ⊔ ‖–⏑⏑|⊔. ‖–⏑⏑|–⏑|⊔|–∧]

II. ⪆⋮⏑⏑⏑|⏕⏑|– ⏑|– ∧‖
⪆⋮⏑⏑⏑|– ⪆|– ⏑|– ∧] 5

III. >⋮– ⏑ |⏑⏑⏑|⏕⏑|– ⪆|– ⏑|– ∧‖
⏑⋮ ⊔ | ⊔ |– ⏑|– >|– ⏑|– ∧‖
>⋮– ⏑| ⊔ |– ⏑|– ⏑| ⊔ |– ∧]



Die Ritter.

I. 303—313 || 382—390.
322—334 || 397—408.
367—381.

σ. α'. Χ. Ὦ μιαρὲ καὶ βδελυρὲ καὶ κατακεκρᾶκτα, τοῦ σοῦ θράσους
πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία, καὶ τέλη
καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι', ὦ βορβοροτάραξι καὶ
Τὴν πόλιν ἅπασαν ἡμῶν ἀνατετυρβακώς,
5 Ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκκεκώφηκας βοῶν
κἀπὸ τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν.

σ. β'. Χ. Ἆρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναίδειαν ἥπερ μόνη προστατεῖ ῥητόρων;
Ἧι σὺ πιστεύων ἀμέργει τῶν ξένων τοὺς καρπίμους
πρῶτος ὤν· ὁ δ' Ἱπποδάμου λείβεται θεώμενος.
ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ
5 σοῦ μιαρώτερος, ὥστε με χαίρειν
ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλός ἐστιν αὐτόθεν,
πανουργίᾳ τε καὶ θράσει καὶ κοβαλικεύμασιν.
Ἀλλ' ὦ τραφείς, ὅθενπέρ εἰσιν, ἄνδρες οἵπερ εἰσί,
νῦν δεῖξον, ὡς οὐδὲν λέγει τὸ σωφρόνως τραφῆναι.

Str. α'.

I. — ‿ ‿ ‿ | — ‿ ‿ ‿ | — ‿ ‿ ‿ | — ‿ — | — ‿ — ||
— ‿ — | — ‿ — | — ‿ — | — ‿ — | — ‿ — ||
— ‿ — | — ‿ — | — ‿ — | — ‿ ‿ ‿ | — ‿ —

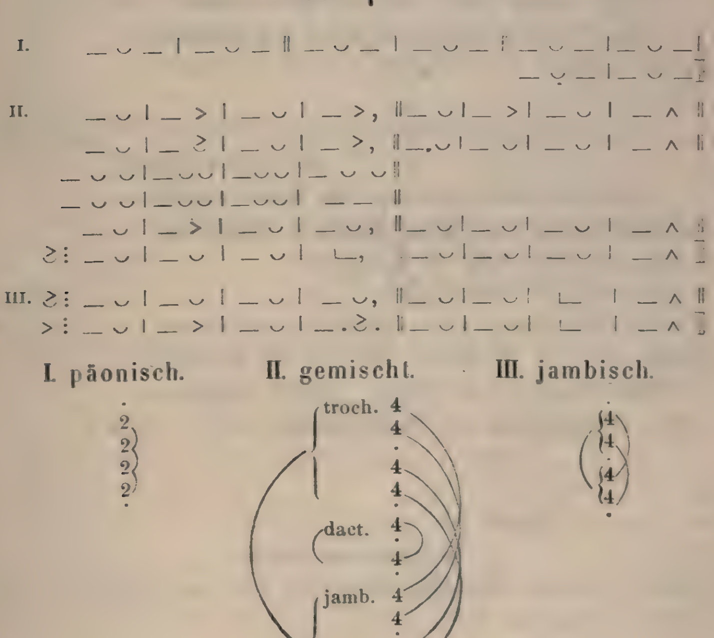
II. — ‿ ‿ ‿ | — ‿ — || — ‿ ‿ ‿ | — ‿ —]

III. — ‿ | — > | — ‿ | — >, || — ‿ | — > | — ‿ | — ∧ || 5
— ‿ | — ‿ | — ‿ | — >, || — ‿ | — > | — ‿ | — ∧]

I. pāon. II. pāon. III. troch.

5 5 5 · 2 2 · 4 4 4 4

Str. β'.



μεσ. K̄. Οἷόν σε δήσω 'ν τῷ ξύλῳ.
Ā. διώξομαί σε δειλίας.
K̄. ἡ βύρσα σου θρανεύσεται.
Ā. δερῶ σε θύλακον κλοπῆς.
5 K̄. Διαπατταλευθήσει χαμαί.
Ā. περικόμματ' ἔκ σου σκευάσω.
K̄. τὰς βλεφαρίδας σου παρατιλῶ.
Ā. τὸν πρηγορεῶνά σοὐκτεμῶ.
Δ̄. Καὶ νὴ Δί' ἐμβαλόντες αὐτῷ πάτταλον μαγειρικῶς
10 εἰς τὸ στόμ', εἶτα δ' ἔνδοθεν
τὴν γλῶτταν ἐξείραντες αὐτοῦ, σκεψόμεσθ' εὖ κἀνδρικῶς
κεχηνότος τὸν πρωκτόν, εἰ χαλάζει.

ἀ. α'. X̄. Ἦν ἄρα πυρός γ' ἕτερα θερμότερα, καὶ λόγων ἐν πόλει
τῶν ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι· καὶ τὸ πρᾶγμ' ἦν ἄρ' οὐ
φαῦλον ὧδ', [ἀντικράκτην μολεῖν]. ἀλλ' ἔπιθι καὶ στρόβει,
Μηδὲν ὀλίγου ποίει. νῦν γὰρ ἔχεται μέσος.
5 Ὡς ἐὰν νυνὶ μαλάξῃς αὐτὸν ἐν τῇ προσβολῇ,
δειλὸν εὑρήσεις· ἐγὼ γὰρ τοὺς τρόπους ἐπίσταμαι.

ἀ. β'. Ὡς δὲ πρὸς πᾶν ἀναιδεύεται κοὐ μεθίστησι τοῦ χρώματος
τοῦ παρεστηκότος.
Εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην τῶν Κρατίνου κώδιον,
καὶ διδασκοίμην πρὸς ᾄδειν Μορσίμου τραγῳδίαν.
ὦ περὶ πάντ' ἐπὶ πᾶσί τε πράγμασι
5 δωροδόκοισιν ἐπ' ἄνθεσιν ἵζων
εἴθε φαύλως, ὥσπερ εὗρες, ἐκβάλοις τὴν ἔνθεσιν.
ᾄσαιμι γὰρ τότ' ἂν μόνον· πῖνε πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς·
Τὸν Ἰουλίου τ' ἂν οἴομαι, γέροντα πυροπίπην,
ἡσθέντ' ἰηπαιωνίσαι καὶ Βακχέβακχον ᾆσαι.

Gstr. α, 3 habe ich
[ἀντικράκτην μολεῖν]
ergänzt, wodurch der Sinn hergestellt ist, den auch Kock vermuthete. Vgl. Str. α, 1.

Mesodos.

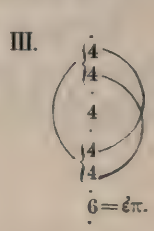
I. K. > ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ||
A. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
K. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
A. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

II. K. ω ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ || 5
A. ω ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ||
K. > ⋮ ⏖ ⏑ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ||
A. > ⋮ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. D. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — >, || — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ || 5
> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — >, || — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

I. 4 4 4 4

II. 4 4 4 4

III.


II. (440—456).

X̅. Ἀνὴρ ἂν ἡδέως λάβοι. τοὺς τερθρίους παρίει·
τὸ πνεῦμ' ἔλαττον γίγνεται.
K̅. [Λιποταξίου] φεύξει γραφὰς
ἑκατονταλάντους τέτταρας.
5 A̅. σὺ δ' ἀστρατείας γ' εἴκοσιν,
κλοπῆς δὲ πλεῖν ἢ χιλίας.
K̅. Ἐκ τῶν ἀλιτηρίων σέ φημι γεγονέναι τῶν τῆς θεοῦ.
A̅. τὸν πάππον εἶναί φημί σου τῶν δορυφόρων. K. ποίων;
φράσον.
A̅. Τῶν Βυρσίνης τῆς Ἱππίου.
10 K̅. κόβαλος εἶ. A̅. πανοῦργος εἶ.
X. παῖ' ἀνδρικῶς. K. ἰοὺ ἰού.
τύπτουσί μ' οἱ ξυνωμόται.
X̅. Παῖ' αὐτὸν ἀνδρειότατα καὶ
γράστριζε καὶ τοῖς ἐντέροις καὶ τοῖς κόλοις,
15 χὤπως κολᾷ τὸν ἄνδρα.

V 3 ist [λιποταξίου] nach Kock ergänzt.

II.

I. Ch. > ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

II. K. ϖ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
ω ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
A. ◡ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖ 5
◡ ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧]]

III. K. ◡ ⁝ ◡◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ ◡ ◡ ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
A. > ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ ◡ ◡ ◡ | —
K. > | — ◡ | — ∧]]

IV. A. > ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
K. ◡ ⁝ — ◡ | — 10
A. ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
Ch. > ⁝ — ◡ | —
K. ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

V. Ch. > ⁝ — ◡ | — > | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧]] 15

I. 4 4 4 = ἐπ.   II. 4 4 4 4   III. 4 4 4 4   IV. 4 4 4 4   V. 4 6 4

III. (551—564 ‖ 581—594).

σ. Ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ χαλκοκρότων ἵππων κτύπος καὶ
χρεμετισμὸς ἀνδάνει, καὶ κυανέμβολοι θοαὶ μισθοφόροι
τριήρεις,
Μειρακίων θ' ἅμιλλα λαμπρυνομένων ἐν ἅρμασιν καὶ βαρυ-
δαιμονούντων,
Δεῦρ' ἐλθ' ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν', ὦ
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε,
5 Ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου, Φορμίωνί τε φίλτατ' ἐκ τῶν
ἄλλων τε θεῶν Ἀθηναίοις πρὸς τὸ παρεστός.

ἀ. Ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ τῆς ἱερωτάτης, ἁπασῶν πολέμῳ
τε καὶ ποιηταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερούσης μεδέουσα
χώρας,
Δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις
ἡμέτερον ξυνεργὸν
Νίκην, ἣ χορικῶν ἐστιν ἑταίρα,
τοῖς τ' ἐχθροῖσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει.
5 Νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι· δεῖ γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πάσῃ
τέχνῃ πορίσαι σε νίκην εἴπερ ποτὲ καὶ νῦν.

III.

I. ‿⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ ‿⏑ ⏑ | — ≥ | — ⏑ | ⌞ ‖ ‿⏑ ⏑ |
— ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ ‿⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ |
⌞ ‖ ‿⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

II. ‿⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ ‿⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ ‿⏑ ⏑ |
— ⏑ | ⌞ | — ∧]]

III. — > | ‿⏑ ⏑ | ⌞ ‖ ‿⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
— > | ‿⏑ ⏑ | ⌞ ‖ ‿⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]]

IV. — ≥ | ‿⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ≥ | ‿⏑⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ≥ |
‿⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — > | ‿⏑⏑ | ⌞ | — ∧]] 5

I.	II.	III.	IV.
4 4 4 4 4 .	. 4 4 4 .	. 3 3 . 3 3 .	. 4 4 4 4 .

In den langen logaödischen Versen tritt Freudigkeit und Eifer zu Tage. Sehr passend wird mit ersten Glykoneen begonnen und nach einer contrastirenden Mittelpartie mit zweiten Glykoneen, deren Bewegung mehr eine vorwärtsstrebende (dem Ende zueilende) ist, geschlossen.

IV. (616—623 || 683—690).

σ. Νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.
Ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων
ἐργασάμεν', εἶϑ' ἐπέλϑοις ἅπαντά μοι σαφῶς·
ὡς ἐγώ μοι δοκῶ
5 Κἂν μακρὰν ὁδὸν διελϑεῖν ὥστ' ἀκοῦσαι. πρὸς τάδ', ὦ βέλ-
τιστε, ϑαρρήσας λέγ', ὡς ἅπαντες ἡδόμεσϑά σοι.

ά. Πάντα τοι πέπραγας οἷα χρὴ τὸν εὐτυχοῦντα·
Ηὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις
μείζοσι κεκασμένον, καὶ δόλοισι ποικίλοις,
ῥήμασίν ϑ' αἱμύλοις.
5 'Αλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόντιζε τἀπίλοιπ' ἄριστα· συμμάχους
δ' ἡμᾶς ἔχων εὔνους ἐπίστασαι πάλαι.

I. — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, || — ◡ | ⏗ ◡ | ⊔ | — ∧]]

II. — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ || — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ||
— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — || — ◡ —◡ | — ◡ — ||
— ◡ — | — ◡ —]]

5 III. — ◡ | — ◡ | — ◡ | — . > . || — ◡ | — ≳ | — ◡ | — . ≳ . || — ◡ |
— > | — ◡ | —, ≳ || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

I. trochäisch. II. päonisch. III. trochäisch.

I: 4) 4)

II: (2 2) (2 2) — 2 = ἐπ.

III: 4) 4) 4) 4)

V. (756—760 ‖ 836—840).

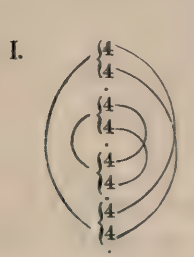
Νῦν δή σε πάντα δεῖ κάλων ἐξιέναι σεαυτοῦ, σ.
καὶ λῆμα θούριον φορεῖν καὶ λόγους ἀφύκτους,
ὅτοισι τόνδ' ὑπερβαλεῖ. ποικίλος γὰρ ἁνὴρ
κἀκ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμηχάνους πορίζων.
Πρὸς ταῦθ' ὅπως ἔξει πολὺς καὶ λαμπρὸς ἐς τὸν ἄνδρα. 5

Ὦ πᾶσιν ἀνθρώποις φανεὶς μέγιστον ὠφέλημα, ἀ.
ζηλῶ σε τῆς εὐγλωττίας. εἰ γὰρ ὧδ' ἐποίσεις,
μέγιστος Ἑλλήνων ἔσει, καὶ μόνος καθέξεις
τἀν τῇ πόλει, τῶν συμμάχων τ' ἄρξεις ἔχων τρίαιναν,
Ἧι πολλὰ χρήματ' ἐργάσει σείων τε καὶ ταράττων. 5

I. > ⁝ _ ◡ | _ ≳ | _ ◡ | _, ≳ ‖ _ ◡ | _ ◡ | ∟ | _ ∧ ‖
> ⁝ _ ◡ | _ ≳ | _ ◡ | ∟, ‖ _ ◡ | _ ◡ | ∟ | _ ∧ ‖
◡ ⁝ _ ◡ | _ ≳ | _ ◡ | ∟, ‖ _ ◡ | _ ◡ | ∟ | _ ∧ ‖
> ⁝ _ ◡ | _ ≳ | _ ◡ | _, > ‖ _ ◡ | _ ◡ | ∟ | _ ∧]]

II. > ⁝ _ ◡ | _ ≳ | _ ◡ | _, > ‖ _ ◡ | _ ◡ | ∟ | _ ∧]] 5

I.



II. ·
4)
4
·

VI. (912—940).

K. Ἐγώ σε ποιήσω τριηραρχεῖν, ἀναλίσκοντα τῶν σαυτοῦ,
παλαιὰν ναῦν ἔχοντ',
εἰς ἣν ἀναλῶν οὐκ ἐφέξεις οὐδὲ ναυπηγουμένος·
Διαμηχανήσομαι δ', ὅπως τὸν ἱστὸν ἂν σαπρὸν λάβης.
A. Ἁνὴρ παφλάζει, παῦε παῦ'
5 ὑπερζέων· ὑφελκτέον
τῶν δᾳδίων, ἀπαρυστέον
τι τῶν ἀπειλῶν ταυτηί.
K. Δώσεις ἐμοὶ καλὴν δίκην,
ἰπούμενος ταῖς εἰσφοραῖς.
10 ἐγὼ γὰρ εἰς τοὺς πλουσίους
σπεύσω σ' ὅπως ἂν ἐγγραφῇς.
A. Ἐγὼ δ' ἀπειλήσω μὲν οὐδέν· εὔχομαι δέ σοι ταδί·
Τὸ μὲν τάγηνον τευθίδων
ἐφεστάνει σίζον· σὲ δὲ
15 γνώμην ἐρεῖν μέλλοντα περὶ
Μιλησίων καὶ κερδανεῖν
τάλαντον, ἣν κατεργάσῃ,
σπεύδειν, ὅπως τῶν τευθίδων
ἐμπλήμενος φθαίης ἔτ' εἰς
20 Ἐκκλησίαν ἐλθεῖν· ἔπειτα πρὶν φαγεῖν ἀνὴρ μεθήκοι, καὶ
σὺ τὸ τάλαντον λαβεῖν
βουλόμενος ἐσθίων ἐναποπνιγείης.

VI.

I. K. ⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — > . ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

II. ω ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

III. A. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
> ⁝ — ⏑ | ⏖ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

IV. K. > ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ 10
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

V. A. ⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ . ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

VI. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖ 15
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

VII. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ . ‖ ⏖ | — ⏑ | — ⏑ | — > ‖ 20
— ⏑ | ⏑ ⏑ > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧]

I. 4 4 4 :5 4 4 .

II. und V. : 4 4 .

III. u. IV. : 4 : 4 : 4 : 4 .

VI. Repetirt stich. Periode.

VII. : 4 4 4 : 6 = ἐπ. .

Eine schlichte Volksweise, bald mit deutlichen, bald mit vernachlässigten Cäsuren, und so in die systematische Form übergehend.

VII. (973—996).

α′. Ἥδιστον φάος ἡμέρας ἔσται τοῖσι παροῦσι πᾶσιν καὶ τοῖς ἀφικνουμένοις,
ἢν Κλέων ἀπόληται.

β′. Καίτοι πρεσβυτέρων τινῶν οἵων ἀργαλεωτάτων ἐν τῷ δείγματι τῶν δικῶν
ἤκουσ' ἀντιλεγόντων,

γ′. Ὡς εἰ μὴ 'γένεθ' οὗτος ἐν τῇ πόλει μέγας, οὐκ ἂν ἤστην σκεύη δύο χρησίμω,
δοῖδυξ οὐδὲ τορύνη.

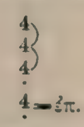
δ′. Ἀλλὰ καὶ τόδ' ἔγωγε θαυμάζω τῆς ὑομουσίας αὐτοῦ· φασὶ γὰρ αὐτὸν οἱ
παῖδες, οἳ ξυνεφοίτων

ε′. Τὴν Δωριστὶ μόνην ἐναρμόττεσθαι θάμα τὴν λύραν, ἄλλην δ' οὐκ ἐθέλειν μαθεῖν·
κᾆτα τὸν κιθαριστὴν

ϛ′. Ὀργισθέντ' ἀπάγειν κελεύειν, ὡς ἁρμονίαν ὁ παῖς οὗτος οὐ δύναται μαθεῖν,
ἢν μὴ Δωροδοκηστί.

— ≥ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ≥' ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ≥ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ≥ | ⏖ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖

Strophisch geregelte Systeme mit der natürlich auch bei ihnen nicht ausgeschlossenen Periodologie:



Vgl. Leitf. § 30, 5.

VIII. (1111—1150).

Χ. Ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄνθρωποι α'.
δεδίασί σ' ὥσπερ ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ, θωπευόμενός τε χαίρεις κἀξαπώμενος, πρὸς
τόν τε λέγοντ' ἀεὶ κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου παρὼν
ἀποδημεῖ.

Δ. Νοῦς οὐκ ἔνι ταῖς κόμαις ὑμῶν, ὅτε μ' οὐ φρονεῖν νομίζετ'· β'.
ἐγὼ δ' ἑκὼν ταῦτ' ἠλιθιάζω.
αὐτός τε γὰρ ἥδομαι βρύλλων τὸ καθ' ἡμέραν, κλέπτοντά τε
βούλομαι τρέφειν ἕνα προστάτην· τοῦτον δ', ὅταν ᾖ
πλέως, ἄρας ἐπάταξα.

Χ. Χοὕτω μὲν ἂν εὖ ποιοῖς, εἴ σοι πυκνότης ἔνεστ' ἐν τῷ τρόπῳ, γ'.
ὡς λέγεις, τούτῳ πάνυ πολλή,
εἰ τούσδ' ἐπίτηδες ὥσπερ δημοσίους τρέφεις ἐν τῇ πυκνί· κᾆθ'
ὅταν μή σοι τύχῃ ὄψον ὄν, τούτων ὃς ἂν ᾖ παχύς,
θύσας ἐπιδειπνεῖς.

Δ. Σκέψασθε δέ μ', εἰ σοφῶς αὐτοὺς περιέρχομαι, τοὺς οἰομέ- δ'.
νους φρονεῖν κἄμ' ἐξαπατύλλειν.
τηρῶ γὰρ ἑκάστοτ' αὐτούς, οὐδὲ δοκῶν ὁρᾶν, κλέπτοντας· ἔπειτ'
ἀναγκάζω πάλιν ἐξεμεῖν, ἅττ' ἂν κεκλόφωσί μου,
κημὸν καταμηλῶν.

> ⁝ –‿‿ | _ ‿ | _, > ‖ –‿‿ | _ ‿ | _ . ≥ ‖ –‿‿ | _ ‿ | _ . ≥ ⁝ –‿‿ |
∟ | _ ∧ ⁝
> ⁝ –‿‿ | _ ‿ | _ · > · ‖ –‿‿ | _ ‿ | _ . > ‖ –‿‿ | _ ‿ | _ . ≥ ‖ –‿‿ |
_ ‿ | _, ≥ ‖ –‿‿ | _ ‿ | _, ≥ ‖ –‿‿ | ∟ | _ ∧ ‖

Logaödisches volksthümliches System, Leitf. § 30, 5. Hierzu ist aber die Anmerkung zu Pax IX zu vergleichen.

IX. (1264—1273 || 1290—1299).

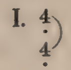
σ. Τί κάλλιον ἀρχομένοισιν
ἢ καταπαυομένοισιν
Ἢ θοᾶν ἵππων ἐλατῆρες ἀείδειν, μηδὲν ἐς Λυσίστρατον,
μηδὲ Θαύμαντιν τὸν ἀνέστιον αὖ λυπεῖν ἑκούσῃ καρδίᾳ;
5 καὶ γὰρ οὗτος, ὦ φίλ' Ἄπολλον, ἀεὶ πεινῇ, θαλεροῖς, δακρύοισιν
σᾶς ἁπτόμενος φαρέτρας Πυθῶνι δίᾳ μὴ κακῶς πένεσθαι.

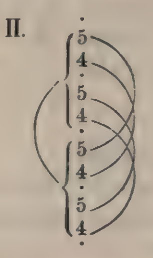
ἀ. Ἦ πολλάκις ἐννυχίαισι
φροντίσι συγγεγένημαι
Καὶ διεζήτηχ' ὁπόθεν ποτὲ φαύλως ἐσθίει Κλεώνυμος.
φασὶ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐρεπτόμενον τὰ τῶν ἐχόντων ἀνέρων,
5 οὐκ ἂν ἐξελθεῖν ἀπὸ τῆς σιπύης· τοὺς δ' ἀντιβολεῖν ἂν ὁμοίως·
ἴθ', ὦ ἄνα, πρὸς γονάτων, ἔξελθε καὶ σύγγνωθι τῇ τραπέζῃ.

IX.

I. ≳ ⋮ ~ ◡ | ~ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
   ~ ◡ | ~ ◡ | ⊔ | — ∧]

II. — ◡ | — > | ~ ◡ | ~ ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
    — ◡ | — ≳ | ~ ◡ | ~ ◡ | —, ≳ ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
    — ◡ | — ≳ | ~ ◡ | ~ ◡ | —, > ‖ ~ ◡ | ~ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖ 5
    ≳ ⋮ ~ ◡ | ~ ◡ | — ≳ | — ◡ | — . ≳ . ‖ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧]





Die Wolken.

I. (275—290 || 298—313).

σ. Ἀέναοι Νεφέλαι
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον,
Πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος
ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἐπὶ
5 δενδροκόμους, ἵνα
τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα,
καρπούς τ' ἀρδομέναν θ' ἱερὰν χθόνα,
Καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα,
καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον·
10 Ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
μαρμαρέαις ἐν αὐγαῖς.
Ἀλλ' ἀποσεισάμενοι νέφος ὄμβριον
ἀθανάτας ἰδέας, ἐπιδώμεθα
τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

ἀ. Παρθένοι ὀμβροφόροι
ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος, εὔανδρον γᾶν
Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον·
οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα
5 μυστοδόκος δόμος
ἐν τελεταῖς ἁγίαις ἀναδείκνυται,
οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα,
Ναοί θ' ὑψερεφεῖς καὶ ἀγάλματα,
καὶ πρόσοδοι μακάρων ἱερώταται,
10 Εὐστέφανοί τε θεῶν θυσίαι θαλίαι τε
παντοδαπαῖς ἐν ὥραις,
Ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,
καὶ Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

I.

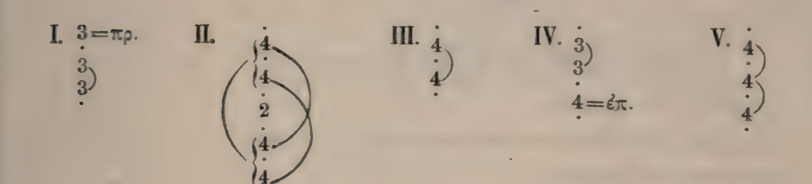
I. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ||
— — | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ | — — | — —]

II. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⏕ | — ⏕ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ || 5
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⏕ | — ⏑ ⏑ | — ⏔ | — ⏑ ⏑]

III. — ⏔ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⏕ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑]

IV. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ || — ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⊼ || 10
— ⏑ ⏑ | ∟ ⏑ | ⊔ | — ⊼]

V. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ||
— ⋮ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⊼]



II. (457—475).

Χ. Λῆμα μὲν πάρεστι τῷδέ γ'
οὐκ ἄτολμον, ἀλλ' ἕτοιμον. ἴσθι δ' ὡς
ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ κλέος οὐρανόμηκες
ἐν βροτοῖσιν ἕξεις.
5 Σ. Τί πείσομαι; Χ. τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ
ζηλωλότατον βίον ἀνθρώπων διάξεις.
Σ. ἆρά γε τοῦτ' ἄρ' ἐγώ ποτ' ὄψομαι;
Χ. Ὥστε γε σοῦ πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις ἀεὶ καθῆσθαι,
βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν,
10 Πράγματα κἀντιγραφὰς πολλῶν ταλάντων
ἄξια σῇ φρενὶ συμβουλευσομένους μετὰ σοῦ.

III. (510—517).

Εὐτυχία γένοιτο τἀνθρώπῳ ὅτι προήκων
ἐς βαθὺ τῆς ἡλικίας
νεωτέροις τὴν φύσιν αὑτοῦ πράγμασιν χρωτίζεται,
καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ.

II.

I. Ch. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ω | — ω | — ω | — ω | ∟ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

II. S. ⏑ ⁝ — ⏑ | — 5
Ch. > | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — > | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
S. ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

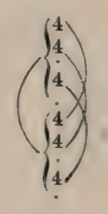
III. Ch. ⏗ ⏑ | — > | ⏗ ⏑ | ⏗, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ∟ | ∟ ‖ ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ∟ | — ∧]

IV. ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — > | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 10
⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — > | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — ∧]

I. 4 . 6 . 6 . 4 . II. . 5 . 6 . 5 . III. . 4 4 . 4 4 . IV. . 6 . 6 .

III.

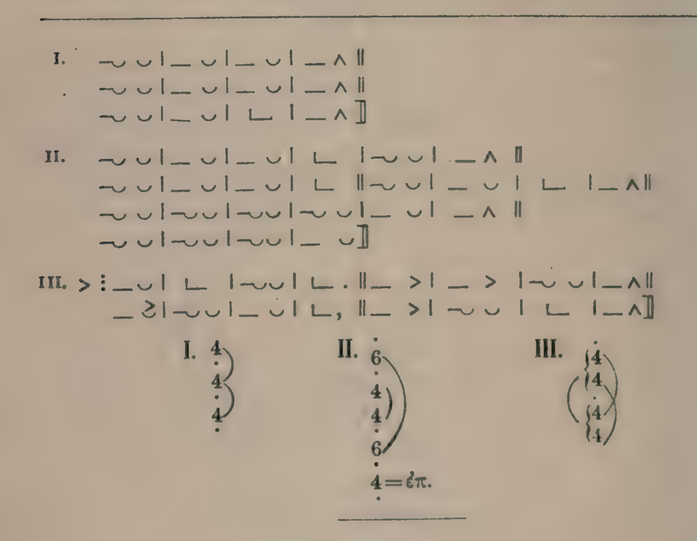
⏗ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ ‖ ⏗ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏗ ⏑ | ∟ | ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | ⏗ ⏑ | — > ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏗ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]



IV. (563—574 || 595—606).

σ. Ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν
Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν
πρῶτα μέγαν κικλήσκω·
Τόν τε μεγασθενῆ τριαίνης ταμίαν,
5 γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσσης ἄγριον μοχλευτήν·
καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ', Αἰθέρα
σεμνότατον, βιοθρέμμονα πάντων·
Τόν θ' ἱππονώμαν ὃς ὑπερλάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς ἐν θνητοῖσί τε δαίμων.

ἀ. Ἀμφί μοι αὖτε, Φοῖβ' ἄναξ,
Δήλιε, Κυνθίαν ἔχων
ὑψικέρατα πέτραν·
Ἥ τ' Ἔφεσον μάκαιρα πάγχρυσον ἔχεις
5 οἶκον, ἐν ᾧ κόραι σε Λυδῶν μεγάλως σέβουσιν·
ἥ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός, αἰγίδος
ἡνίοχος, πολιοῦχος Ἀθάνα·
Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεῖ
Βάκχαις Δελφίσιν ἐμπρέπων κωμαστὴς Διόνυσος.



V. (700—705 || 805—813).

Φρόντιζε δή καὶ διάϑρει πάντα τρόπον τε σαυτὸν σ.
Στρόβει πυκνώσας.
ταχὺς δ', ὅταν εἰς ἄπορον πέσῃς,
ἐπ' ἄλλο πήδα
Νόημα φρενός· ὕπνος δ' ἀπέστω γλυκύϑυμος ὀμμάτων. 5

* * * * * * * *

* * * * * * * * * * * *

Ἆρ' αἰσϑάνει πλεῖστα δι' ἡμᾶς ἀγάϑ' αὐτίχ' ἕξων ἀ.
Μόνας ϑεῶν; ὡς
ἕτοιμος ὅδ' ἐστὶν ἅπαντα δρᾶν,
ὅσ' ἂν κελεύῃς.
Σὺ δ' ἀνδρὸς ἐκπεπληγμένου καὶ φανερῶς ἐπῃρμένου 5
γνοὺς ἀπολάψεις ὅ τι πλεῖστον δύνασαι,
ταχέως· φιλεῖ γάρ πως τὰ τοιαῦϑ' ἑτέρα τρέπεσϑαι.

I. > ⋮ — ⏑ | ⌞ | ∼⏑ ⏑ | ⌞ ‖ ∼⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

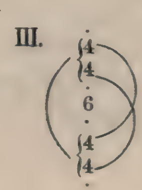
II. ⏑ ⋮ — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∼⏑ ⏑ | ∼⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

III. ⩾ ⋮ — ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ ∼⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
∼⏑ ⏑ | ⌞ | ∼⏑ ⏑ | ⌞ | ∼⏑ ⏑ | — ∧ ‖
ω ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ ∼⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

I. 4 4

II. 3 4 3

III.



VI. (950—956 || 1025—1031).

σ. Νῦν δείξετον τὼ πισύνω τοῖς περιδεξίοισι
λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ γνωμοτύποις μερίμναις,
ὁπότερος αὐτοῖν λέγειν ἀμείνων φανήσεται.
νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας,
5 ἧς πέρι τοῖς ἐμοῖς φίλοις ἐστὶν ἀγὼν μέγιστος.

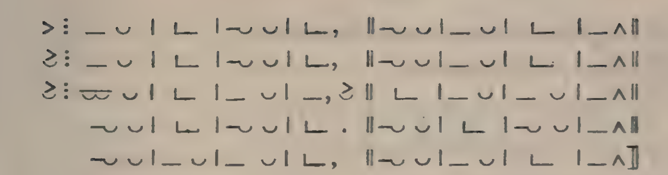
ἀ. Ὦ καλλίπυργον σοφίαν κλεινοτάτην ἐπασκῶν,
ὡς ἡδύ σου τοῖσι λόγοις σῶφρον ἔπεστιν ἄνθος.
εὐδαίμονες δ' ἦσαν [οὖν] οἱ ζῶντες [τὸ πρὶν] ἐπὶ
τῶν προτέρων· πρὸς δὲ τάδ', ὦ κομψοπρεπῆ μοῦσαν ἔχων,
5 δεῖ σε λέγειν τι καινόν, ὡς εὐδοκίμηκεν ἀνήρ.

Gstr. 3 ist corrupt überliefert, denn nicht nur stimmt sein Metrum nicht mit dem der Strophe, sondern auch es würde die Eurhythmie durch ihn zerstört, und der Bau des Verses ist an sich mangelhaft:

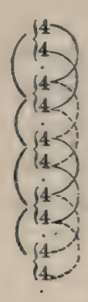
εὐδαίμονες δ' ἦσαν ἄρ' οἱ ζῶντες τότ' ἐπί
— — ◡ — — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ ⏓

Keineswegs also konnte an eine Aenderung in der Strophe gedacht werden, wie Bergk wünscht. Die Länge des von mir supplirten πρίν ist auch wohl bei Attikern unverfänglich. — Wir haben in

VI.



5



---

unserer Strophe deutliche Belege für das, was keine Choriamben sind, da hier nicht nur Auftakt, sondern auch eine Auflösung vorkommt, dann die Takte — ◡ | ⊔ | ihnen ganz parallel stehen u. s. w., wie auf vielen Stellen, wo die Metriker ihre Chamäleon-Choriamben annehmen.

VII. (1154—1170).

ΣΤ. Βοάσομαι τἄρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν. ἰώ, κλάετ' ὦβολοστάται,
Αὐτοί τε καὶ τἀρχαῖα καὶ τόκοι τόκων·
οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι·
5 Οἷος ἐμοὶ τρέφεται
τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττῃ λάμπων,
Πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη,
λυσανίας πατρῴων μεγάλων κακῶν·
10 ὃν κάλεσον τρέχων ἔνδοθεν ὡς ἐμέ.
Ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων,
ἄιε σοῦ πατρός.
ΣΩ. ὅδ' ἐκεῖνος ἀνήρ.
ΣΤ. ὦ φίλος, ὦ φίλος.
15 ΣΩ. ἄπιθι λαβὼν τὸν υἱόν.
ΣΤ. Ἰὼ, ἰὼ τέκνον·
ἰὼ, ἰοῦ, ἰοῦ.

In einer Parodie darf man sich nicht über die sonderbare metrische Gestalt wundern, die hier z. B. V. 15 hat.

VII.

I. St. ⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

II. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

III. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ 5
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
— — | — — | — — | — ⊼]

IV. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏖ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧] 10

V. — ⁝ ⏑ ⏑ — | — — | — — | — ⊼ ‖
— ⁝ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⊼ ‖
So. ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
St. — ⁝ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⊼ ‖
So. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ ⏑ | ⊔ | — ⊼] 15

VI. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

I. jambisch. 4 · 4

II. jambisch. · 4 · 4 ·

III. dactylisch. · 3 · 3 · 4 = ἐπ. ·

IV. logaödisch. 6 · 6 · 6 ·

V. anapästisch. · 4 · 2 · 2 · 2 · 4 ·

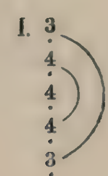
VI. jambisch · 3 · 3 ·

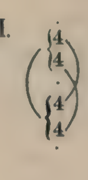
VIII. (1206—1213).

„Μάκαρ ὦ Στρεψίαδες,
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφός,
χοἷον τὸν υἱὸν τρέφεις,“
φήσουσι δή μ' οἵ φίλοι
5 χοἰ δημόται,
Ζηλοῦντες ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.
ἀλλ' εἰσάγων σε βούλομαι πρῶτον ἑστιᾶσαι.

I. ω ⁝ ⌞ |⏒ ⏑ | — ∧‖
> ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧‖
> ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧‖
> ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧‖
5 ⌞ | — ⏑ | — ∧]]

II. > ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]





IX. (1302—1320).

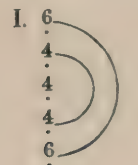
Οἷον τὸ πραγμάτων ἐρᾶν φλαύρων· ὁ γὰρ σ.
γέρων ὅδ' ἐξαρθεὶς
ἀποστερῆσαι βούλεται
τὰ πράγματ' ἁδανείσατο·
κοὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τήμερον λήψεταί τι 5
Πρᾶγμ', ὃ τοῦτον ποιήσει τὸν σοφιστὴν [ἴσως]
ἀνθ' ὧν πανουργεῖν ἤρξατ', ἐξαίφνης λαβεῖν κακόν τι.

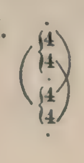
Οἶμαι γὰρ αὐτὸν αὐτίχ' εὑρήσειν, ὅπερ ἀ.
πάλαι ποτ' ἐζήτει,
εἶναι τὸν υἱὸν δεινόν οἱ
γνώμας ἐναντίας λέγειν
τοῖσιν δικαίοις, ὥστε νικᾶν ἅπαντας 5
Οἷσπερ ἂν ξυγγένηται, κἂν λέγῃ παμπόνηρ'·
ἴσως δ', ἴσως βουλήσεται κἄφωνον αὐτὸν εἶναι.

Der Text ist nach Kock gegeben.

I. > ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏑ : — ⏑ | ⏗ | ⏗ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ⏑]]

II. — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | ⏗ | — ⏑ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — . > ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⏗ | — ∧]]





X. (1345—1352 || 1391—1398).

σ. Σὸν ἔργον, ὦ πρεσβῦτα, φροντίζειν, ὅπῃ
τὸν ἄνδρα κρατήσεις·
ὡς οὗτος, εἰ μή τῳ 'πεποίθειν, οὐκ ἂν ἦν
οὕτως ἀκόλαστος.
5 ἀλλ' ἔσθ' ὅτῳ θρασύνεται. δῆλόν γέ τοι
τἀνδρὸς τό νόημα.
'Αλλ' ἐξ ὅτου τὸ πρῶτον ἤρξαθ' ἡ μάχη γενέσθαι,
ἐχρῆν λέγειν πρὸς τὸν χορόν· πάντως δὲ τοῦτο δράσεις.

ἀ. Οἶμαί γε τῶν νεωτέρων τὰς καρδίας
πηδᾶν, ὅ τι λέξει.
εἰ γὰρ τοιαῦτά γ' οὗτος ἐξειργασμένος
λαλῶν ἀναπείσει,
5 τὸ δέρμα τῶν γεραιτέρων λάβοιμεν ἂν
ἀλλ' οὐδ' ἐρεβίνθου.
Σὸν ἔργον, ὦ κακῶν ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτά,
πειθώ τινα ζητεῖν, ὅπως δόξεις λέγειν δίκαια.

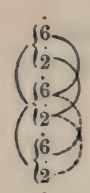
Str. V. 5—6. δῆλόν γέ τοι τἀνδρὸς τὸ νόημα st. δῆλόν γε τὸ λῆμ' ἐστὶ τἀνθρώπου, nach Kock.

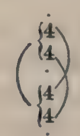
X.

I. ≥ ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
≥ ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ‖
≥ ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
> ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑]

II. ≥ ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — . > . ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
≥ ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

I. jambisch-logaödisch. II. jambisch.





Die Wespen.

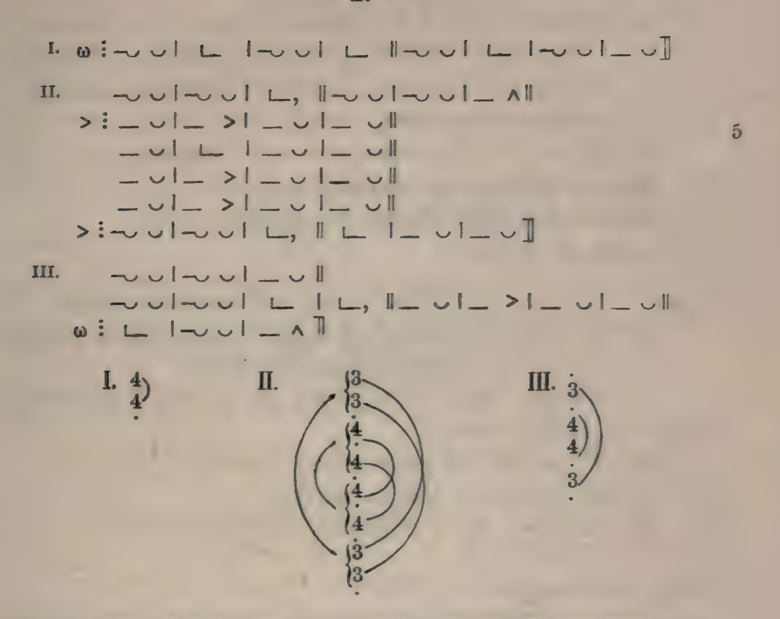
I. (273—289).

σ. Τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνετ' ἄρ' ἡμῖν ὁ γέρων οὐδ' ὑπακούει;
Μῶν ἀπολώλεκε τὰς ἐμβάδας, ἢ προσέκοψ'
ἐν τῷ σκότῳ τὸν δάκτυλόν που,
εἶτ' ἐφλέγμηνεν αὐτοῦ
5 τὸ σφυρὸν γέροντος ὄντος;
καὶ τάχ' ἂν βουβωνιῴη.
ἦ μὴν πολὺ δριμύτατός γ' ἦν τῶν παρ' ἡμῖν,
Καὶ μόνος οὐκ ἂν ἐπείθετ',
ἀλλ' ὁπότ' ἀντιβολοίη τις, κάτω κύπτων ἂν οὕτω,
10 λίθον ἕψεις, ἔλεγεν.

ἀ. Τάχα δ' ἂν διὰ τὸν χθιζινὸν ἄνθρωπον, ὃς ἡμᾶς διεδύετ'
Ἐξαπατῶν ἔλεγέν θ' ὡς φιλαθήναιος ἦν
καὶ τἀν Σάμῳ πρῶτος κατείποι,
ἐκ δὲ τούτου ὀδυνηθεὶς
5 εἶτ' ἴσως κεῖται πυρέττων.
ἔστι γὰρ τοιοῦτος ἀνήρ.
ἀλλ', ὠγάθ', ἀνίστασο μηθ' οὕτως σεαυτὸν
Ἔσθιε, μηδ' ἀγανάκτει.
καὶ γὰρ ἀνὴρ παχὺς ἥκει τῶν προδόντων τἀπὶ Θρᾴκης·
10 ὃν ὅπως ἐγχυτριεῖς.

Gstr. 4 habe ich ἐκ δὲ τούτου ὀδυνηθείς st. δια τοῦτ' ὀδυνηθείς geschrieben.

Die Composition dieser Strophe gehört zu den kunstvollsten bei Aristophanes und entfernt sich von den gewöhnlichen Volksweisen desselben durch den mannigfachen Bau der Sätze, am meisten aber durch das Vorkommen hyperkatalektischer Verse (1, 3, 6). Aber nicht nur die Eurhythmie und der schöne compositionelle Zusammenhang der Perioden rechtigen unsere Vers-



abtheilungen und Notirungen, sondern es treten hier, wie andernorts noch neue Kriterien hinzu, von denen ich beispielsweise einige anführe.

1) Dass V. 2 und 6 keine Hexapodien sind, sondern Tripodien, zeigt die dritte Periode, deren Zusammenhang mit der zweiten entgegengesetzten Falles ganz aufgehoben sein würde.

2) Auf denselben Schluss führen in diesen Versen die hier ausnahmsweise beachteten Diäresen.

3) Der volle (nicht fallende) Ausgang der Verse 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. wird bewiesen durch die Elisionen am Ende, Gstr. 1 διεδύετ' und Str. 7 ἐπείθετ'. Hierüber ist Eurh. § 12, 4 zu vergleichen.

Gstr. 2 habe ich ἔλεγέν θ' für das metrisch nicht zulässige καὶ λέγων geschrieben.

II. (291—316).

σ. Π. Ἐθελήσεις τί μοι οὖν, ὦ πάτερ, ἤν σοῦ τι δεηθῶ;
Χ. Πάνυ γ' ὦ παιδίον. ἀλλ' εἰπὲ τί βούλει με πρίασθαι καλόν;
οἶμαι δέ σ' ἐρεῖν ἀστραγάλους δήπουθεν, ὦ παῖ.
Π. Μὰ Δί', ἀλλ' ἰσχάδας, ὦ παππία· ἥδιον γάρ. Χ. οὐκ ἂν
μὰ Δί', εἰ κρέμαισθέ γ' ὑμεῖς.
5 Π. Μὰ Δί' οὐ τἄρα προπέμψω σε τὸ λοιπόν.
Χ. ἀπὸ γὰρ τοῦδέ με τοῦ μισθαρίου
Τρίτον αὐτὸν ἔχειν ἄλφιτα δεῖ καὶ ξύλα κὤψον·
σὺ δὲ σῦκα μ' αἰτεῖς.

ἀ. Π. Ἄγε νυν, ὦ πάτερ, ἢν μὴ τὸ δικαστήριον ἄρχων
Καθίσῃ νῦν, πόθεν ὠνησόμεθ' ἄριστον; ἔχεις ἐλπίδα χρηστήν
τινα νῷν ἢ πόρον Ἕλλας ἱρὸν εἰπεῖν;
Χ. Ἀπαπαῖ, φεῦ, ἀπαπαῖ, φεῦ, μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε νῷν οἶδ'
ὁπόθεν γε δεῖπνον ἔσται.
5 Π. Τί με δῆτ', ὦ μελέα μῆτερ, ἔτικτες;
Χ. ἵν' ἐμοὶ πράγματα βόσκειν παρέχῃς.
Π. Ἀνόνητον ἄρ' ὦ θυλάκιόν σ' εἶχον ἄγαλμα.
ἒ ἔ.
πάρα νῷν στενάζειν.

Gstr. 5 ist der Schmerzensruf ἒ ἔ unerhört, da ihm in der Strophe nichts entspricht; vielleicht ist auch in ihr derselbe zu ergänzen. Uebrigens unterbricht er die Periodologie nicht, da er vor dem Nachspiele steht.

I. ⏑⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼]]
II. ⏑⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ . ⏑ . ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑, ‖ — — ⏑ ⏑ ‖
— — . ⏑ ⏑ ‖ — > — ⏑ | — — ⊼]]
III. ⏑⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — — . ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑⏑ ⋮ — ⏑ — ⏑ | — — ⊼]]
IV. ⏑⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑⏑ ⋮ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼]]
V. ⏑⏑ ⋮ ⊔ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑⏑ ⋮ — ⏑ ∟ | ⊔ ⊼]]

I. 2) 2)
II. 2) 2) 2) 2)
III. 2) 2) 2 = ἐπ.
IV. 3) 3)
V. 2) 2) 2 = ἐπ.

III. (317—333).

Φίλοι, τήκομαι μὲν
πάλαι διὰ τῆς ὀπῆς
ὑμῶν ὑπακούων.
Ἀλλ' οὐ γὰρ οἷός τ' εἴμ'
ᾄδειν. τί ποιήσω; 5
Τηροῦμαι δ' ὑπὸ τῶνδ' ἐπεὶ βούλομαί γε πάλαι μεθ' ὑμῶν
ἐλθὼν ἐπὶ τοὺς καδίσκους κακόν τι ποιῆσαι.

Ἀλλ' ὦ Ζεῦ Ζεῦ μέγα βροντήσας
ἤ με ποίησον καπνὸν ἐξαίφνης,
ἢ Προξενίδην, ἢ τὸν Σέλλου
τοῦτον τὸν ψευδαμάμαξυν. 10

Τόλμησον, ἄναξ, χαρίσασθαί μοι,
πάθος οἰκτείρας,
ἤ με κεραυνῷ διατινθαλέῳ
σπόδισον ταχέως·
κἄπειτ' ἀνελών μ' ἀφυσήσας 15
εἰς ὀξάλμην ἔμβαλε θερμήν·
ἢ δῆτα λίθον με ποίησον ἐφ' οὗ
τὰς χοιρίνας ἀριθμοῦσιν.

I. ⏑ ⁝ ⏗ | ‒ ⏑ | ⏗ | ‒ ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏖ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
⏗ | ⏖ ⏑ | ⏗ | ‒ ∧]

II. > ⁝ ‒ ⏑ | ⏗ | ⏗ | ‒ ∧ ‖
> ⁝ ‒ ⏑ | ⏗ | ⏗ | ‒ ∧] 5

III. ‒ > | ⏖ ⏑ | ‒ ⏑ | ⏗, ‖ ‒ ⏑ | ⏖ ⏑ | ‒ ⏑ | ⏗ ‖ ‒ > |
⏖ ⏑ | ‒ ⏑ | ⏗ ‖ ‒ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏗ | ‒ ∧]

I. 4 · 3 · 4 II. 4 · 4 III. 4 · 4 · 4 · 4

Darauf folgen zwei anapästische Systeme.

IV. (333—345 || 365—378)

σ. Χ. Τίς γάρ ἐσθ' ὁ ταῦτά σ' εἴργων
κἀποκλείων τῇ θύρᾳ; λέξον· πρὸς εὔνους γὰρ φράσεις.
Φ. οὑμὸς υἱός. ἀλλὰ μὴ βοᾶτε· καὶ γὰρ τυγχάνει
οὑτοσὶ πρόσθεν καθεύδων. ἀλλ' ὕφεσθε τοῦ τόνου.
5 Χ. τοῦ δ' ἔφεξιν, ὦ μάταιε, ταῦτα δρᾶν σε βούλεται;
καὶ τίνα πρόφασιν ἔχων;
Φ. Οὐκ ἐᾷ μ', ὦνδρες, δικάζειν οὐδὲ δρᾶν οὐδὲν κακόν,
ἀλλά μ' εὐωχεῖν ἕτοιμός ἐσθ'· ἐγὼ δ' οὐ βούλομαι.
Χ. τοῦτ' ἐτόλμησ' ὁ μιαρὸς χανεῖν ὁ Δημολογοκλέων
10 ὅδ', ὅ τι λέγεις [σύ] τι περὶ τῶν νεῶν ἀληθές· οὐ γὰρ ἄν
Ποθ' οὗτος ἀνὴρ τοῦτ' ἐτόλμησεν λέγειν, εἰ μὴ ξυνωμότης
τις ἦν.

ἀ. Χ. Ἀλλὰ καὶ νῦν ἐκπόριζε
μηχανὴν ὅπως τάχισθ'· ἕως γάρ, ὦ μελίττιον.
Φ. διατραγεῖν τοίνυν κράτιστόν ἐστί μοι τὸ δίκτυον
ἡ δέ μοι Δίκτυννα συγγνώμην ἔχοι τοῦ δικτύου.
5 Χ. ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστ' ἄνοντος ἐς σωτηρίαν.
ἀλλ' ἔπαγε τὴν γνάθον.
Φ. Διατέτρωκται τοῦτό γ'. ἀλλὰ μὴ βοᾶτε μηδαμῶς,
ἀλλὰ τηρώμεσθ' ὅπως μὴ Βδελυκλέων αἰσθήσεται.
Χ. μηδέν, ὦ τάν, δέδιθι, μηδέν· ὡς ἐγὼ τοῦτόν γ', ἐὰν
10 γρύξῃ τι, ποιήσω δακεῖν τὴν καρδίαν καὶ τὸν περὶ
Ψυχῆς δρόμον δραμεῖν, ἵν' εἰδῇ μὴ πατεῖν τὰ ταῖν θεαῖν
ψηφίσματα.

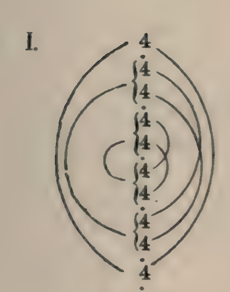
Str. 10 habe ich [σύ] ergänzt.

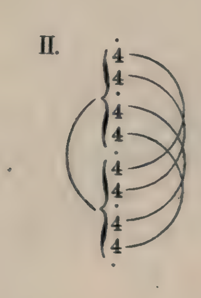
IV.

I. Ch. – ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – ⏑ ‖
– ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | –, ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – ∧ ‖
Ph. ⏔ ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – . ⏑ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – > . ‖ – ⏑ | – ⏓ | ⏔ ⏑ | – ∧ ‖
Ch. – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – . ⏑ . ‖ – ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – ∧ ‖ 5
∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ | – ∧]

II. Ph. ⏕ ⏑ | – > | – ⏑ | – ⏓, ‖ – ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – > | – ⏑ | – . ⏓ . ‖ ⏕ ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
Ch. – ⏑ | – > | ⏑ ⏑ ⏑ | – . ⏑ . ‖ – ⏑ | – ⏓ | ⏔ ⏑ | – ∧ ‖
⏓ ⁝ ⏔ ⏑ | – ⏓ | ⏑ ⏑ ⏑ | –, ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧] 10

III. ⏓ ⁝ – ⏑ | – ⏓ | – ⏑ | – > . ‖ – ⏑ | –, ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏓ |
– ⏑ | – ∧]



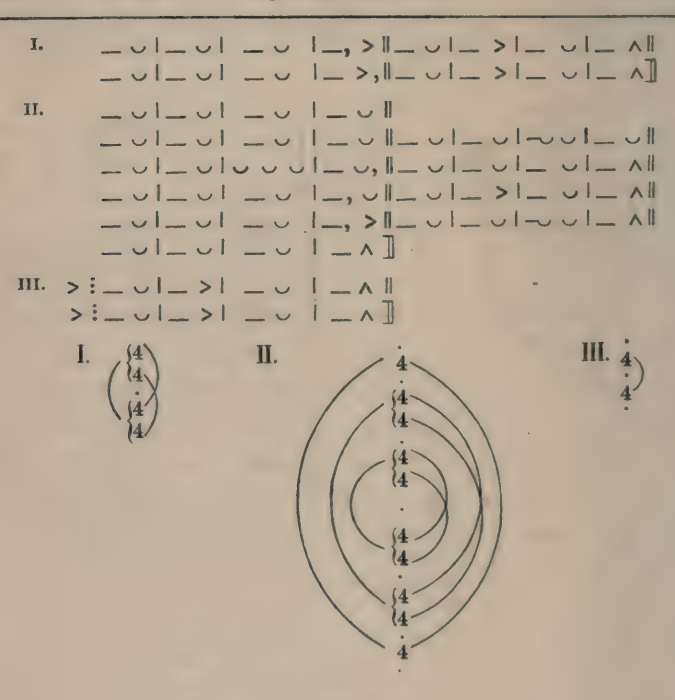


III. 4 2 4

V. (403—414).

Εἰπέ μοι, τί μέλλομεν κινεῖν ἐκείνην τὴν χολήν,
ἥνπερ, ἡνίκ' ἄν τις ἡμῶν ὀργίσῃ τὴν σφηκίαν;
Νῦν ἐκεῖνο νῦν ἐκεῖνο
τοὐξύθυμον, ᾧ κολαζόμεσθα, κέντρον ἐντέτατ' ὀξύ.
5 ἀλλὰ θαἰμάτια βαλόντες ὡς τάχιστα, παιδία,
θεῖτε καὶ βοᾶτε, καὶ Κλέωνι ταῦτ' ἀγγέλλετε,
καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἥκειν ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν
ὄντα κἀπολούμενον,
Ὅστις λόγον τόνδ' εἰσφέρει,
10 ὡς μὴ δικάζειν χρὴ δίκας.

V. 10 habe ich μὴ δικάζειν χρὴ geschrieben statt χρὴ μὴ δικάζειν; nur so ist ein Metrum gewonnen. Ebenso habe ich V. 9 λόγον τόνδ' st. τόνδε λόγον geschrieben.



VI. (463—470).

Ἆρα δῆτ᾽ οὐκ αὐτὰ δῆλα
τοῖς πένησιν, ἡ τυραννὶς ὡς λάθρᾳ γ᾽
ἐλάμβαν᾽ ὑπιοῦσά με;
Εἰ σύ γ᾽, ὦ πόνῳ πονηρὲ καὶ κομηταμυνία,
τῶν νόμων ἡμᾶς ἀπείργεις ὧν ἔθηκεν ἡ πόλις, 5
Οὔτε τιν᾽ ἔχων πρόφασιν
οὔτε λόγον εὐτράπελον,
αὐτὸς ἄρχων μόνος.

I. — ∪ | — > | — ∪ | — ∪ ‖
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
∪ ⁝ ⊔ | ∪ ∪ ∪ | — ∪ | — ∧]]

II. — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
— ∪ | — > | — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧]]

III. > ⁝ ∪ ∪ ∪ | —∪ ∪ | — ∧ ‖
> ⁝ ∪ ∪ ∪ | —∪ ∪ | — ∧ ‖
— ∪ | ⊔ | — ∪ | — ∧]]

I. 4 . 6 . 4 .

II. . 4 4 . 4 4 .

III. . 3 . 3 . 4 = ἐπ. .

VII. (526—545).

X̄. Νῦν δὲ τὸν ἐκ ϑἡμετέρου,
γυμνασίου λέγειν τι δεῖ
καινόν, ὅπως φανήσει —
B̄. Ἐνεγκάτω μοι δεῦρο τὴν κίστην τις ὡς τάχιστα.
5 ἀτὰρ φανεῖ ποῖός τις ὤν, ἢν ταῦτα παρακελεύῃ;
X̄. Μὴ κατὰ τὸν νεανίαν
τόνδε λέγειν. ὁρᾷς γὰρ ὡς
σοὶ μέγας ἐστ' ἀγὼν
καὶ περὶ τῶν ἁπάντων,
10 εἴπερ, ὃ μὴ γένοιτο, νῦν οὗτος ἐϑέλει κρατῆσαι.
B̄. Καὶ μὴν ὅσ' ἂν λέγῃ γ' ἁπλῶς μνημόσυνα γράψομαι 'γώ.
Φ̄. τί γὰρ φάϑ' ὑμεῖς, ἢν ὁδί με τῷ λόγῳ κρατήσῃ;
X̄. Οὐκέτι πρεσβυτῶν ὄχλος
χρήσιμός ἐστ' οὐδ' ἀκαρῆ·
15 σκωπτόμενοι δ' ἂν ἐν
ταῖσιν ὁδοῖς ἁπάσαις
ϑαλλοφόροι καλοίμεϑ', ἀντωμοσιῶν κελύφη.

Man könnte die erste Periode als Proodos fassen, Per. II—III als Strophe und Per. IV—V als Gegenstrophe; doch finden sich zu viele metrische Verschiedenheiten, so dass man zwar die Analogie in der Bildung jener Perioden anerkennen muss und an eine analoge Gestalt der respectiven Melodien denken kann, keineswegs aber antistrophische Responsion anzunehmen berechtigt ist. Auch wäre kein einheitlicher Strophenbau vorhanden und selbst im Falle völliger metrischer Uebereinstimmung nur an zwei sich kreuzende Strophenpaare zu denken.

VII.

I. Ch.
–⏑ ⏑ | ⌞ |–⏑ ⏑ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

II. B.
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]] 5

III. Ch.
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏒ ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]] 10

IV. B.
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
Ph.
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

V. Ch.
–⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | ⏒ ∧ ‖
–⏑ ⏑ | ⌞ |–⏑ ⏑ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 15
–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
–⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌞ ‖–⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

I. 4 . 4 . 4

II. 4 4 . 4 4

III. 4 4 . 3 . 4 4
4 = ἐπ.

IV. 4 4 . 4 4

V. 4 . 4 . 3 . 4 . 4
4 = ἐπ.

VIII. (631—647).

X̄. Οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς
οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐδὲ ξυνετῶς λέγοντος.
Φ̄. Οὐκ, ἀλλ' ἐρήμας ᾤεθ' οὗτος ῥᾳδίως τρυγήσειν·
καλῶς γὰρ ᾔδειν ὡς ἐγὼ ταύτῃ κράτιστός εἰμι.
5 **X̄.** Ὡς δὲ πάντ' ἐπελήλυθεν
κοὐδὲν παρῆλθεν, ὥστ' ἔγωγ'
ηὐξανόμην ἀκούων,
κἀν μακάρων δικάζειν
αὐτὸς ἔδοξα νήσοις,
10 ἡδόμενος λέγοντι.
Φ̄. Ὥσθ' οὗτος ἤδη σκορδινᾶται κἄστιν οὐκ ἐν αὑτοῦ.
B. ἦ μὴν ἐγώ σε τήμερον σκύτη βλέπειν ποιήσω.
X̄. Δεῖ δέ σε παντοίας πλέκειν
εἰς ἀπόφυξιν καλάμας.
15 Τὴν γὰρ ἐμὴν ὀργὴν πεπᾶναι χαλεπὸν *μὴ* πρὸς ἐμοῦ λέγοντι.

```
   I.   Cho.  > ⁝— ∪ | └─ |~∪ ∪ | — ∧‖
                ~∪ ∪ | └─ |~∪ ∪ | └─ ‖~∪ ∪ | — ∪ | └─ | — ∧]
   II.  Ph.   > ⁝— ∪ | — ∪ | — ∪ | — >,‖— ∪ | — ∪ | └─ | — ∧‖
              ∪ ⁝— ∪ | — > | — ∪ | —, >‖— ∪ | — ∪ | └─ | — ∧]
5  III. Cho.    — ∪ |~∪ ∪ | — ∪ | — ∧‖
              > ⁝— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧‖
                ~∪ ∪ | — ∪ | └─ | — ∧‖
                ~∪ ∪ | — ∪ | └─ | — ∧‖
                ~∪ ∪ | — ∪ | └─ | — ∧‖
10              ~∪ ∪ | — ∪ | └─ | — ∧]
   IV.        > ⁝— ∪ | — > | — ∪ | — >,‖— ∪ | — ∪ | └─ | — ∧‖
              > ⁝— ∪ | — ∪ | — ∪ | —, ∪‖— ∪ | — ∪ | └─ | — ∧]
   V.           ~∪ ∪ | — > | — ∪ | — ∧‖
                ~∪ ∪ | └─ |~∪ ∪ | — ∧]
                                                         └─ | — ∧]
15 VI.          ~∪ ∪ | — > | — ∪ | └─ ‖~∪ ∪ | └─, ‖~∪ ∪ | — ∪ |
```

I. 4 . 4 4 .   II. . 4 4 . 4 4 .   III. . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .   IV. . 4 4 . 4 4 .   V. . 4 . 4 .   VI. . 4 2 4

IX. (729—736 ‖ 743—749).

Πιϑοῦ πιϑοῦ λόγοισι, μηδ' ἄφρων γένῃ, σ.
μηδ' ἀτενὴς ἄγαν ἀτεράμων τ' ἀνήρ.
εἴϑ' ὤφελέν μοι κηδεμὼν ἢ ξυγγενὴς
εἶναί τις ὅστις τοιαῦτ' ἐνουϑέτει.
Σοὶ δὲ νῦν τις ϑεῶν 5
παρὼν ἐμφανὴς
Ξυλλαμβάνει τοῦ πράγματος, καὶ δῆλός ἐστιν εὖ ποιῶν·
σὺ δὲ παρὼν δέχου.

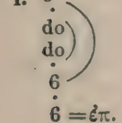
Νενουϑέτηκεν αὑτὸν ἐς τὰ πράγμαϑ', ὡς ἀ.
τότ' ἐπεμαίνετ'· ἔγνωκε γὰρ ἀρτίως,
λογίζεταί τ' ἐκεῖνα πάνϑ' ἁμαρτίας,
ἃ σου κελεύοντος οὐκ ἐπείϑετο.
Νῦν δ' ἴσως τοῖσι σοῖς 5
λόγοις πείϑεται,
Καὶ σωφρονεῖ μέντοι μεϑιστὰς ἐς τὸ λοιπὸν τὸν τρόπον
πειϑόμενός τε σοι.

Ueber Per. II vgl. § 26, 3.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⪆ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — · ⪆ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⪆ ⁝ — ⏑ | — ⪆ | — ⏑ | — ⪆ | — ⏑ | — ∧ ‖
⪆ ⁝ — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

II. — ⏑ — | — ⏑ — ‖ 5
⏑ ⁝ — — ⏑ | — ∧]]

III. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — · > · ‖ — ⏑ | — ⪆ | — ⏑ | — ∧ ‖
⪆ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧]]



II. päon. 2
bacch. 2

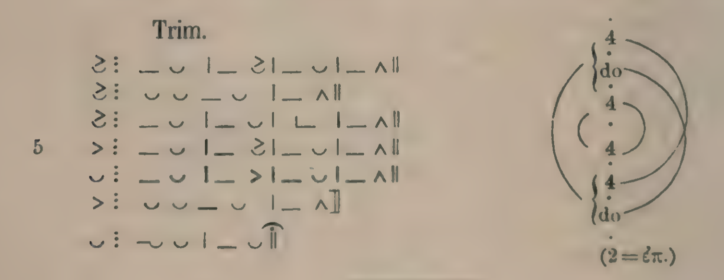
III. 4
4
do = ἐπ.

X. (868—873 || 885—890).

σ. B̄. Εὐφημία μὲν πρῶτα νῦν ὑπαρχέτω.
X̄. ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Πύθιε,
ἐπ' ἀγαθῇ τύχῃ
τὸ πρᾶγμ' ὃ μηχανᾶται
5 ἔμπροσθεν οὗτος τῶν θυρῶν,
ἅπασιν ἡμῖν ἁρμόσαι
παυσαμένοις πλάνων.
Ἰήιε Παιάν.

ἀ. Συνευχόμεσθαι ταῦτά σοι κἀπᾴδομεν
νέαισιν ἀρχαῖς, εἵνεκα
τῶν προλελεγμένων.
εὖνοι γάρ ἐσμεν ἐξ οὗ
5 τὸν δῆμον ᾐσθόμεσθά σου
φιλοῦντος ὡς οὐδεὶς ἀνὴρ
τῶν γε νεωτέρων.
[Ἰήιε Παιάν].

Der erste Vers wurde recitirt, nicht gesungen; daher braucht die Personenvertheilung in Strophe und Gegenstrophe sich nicht zu entsprechen. Der Ausruf Ἰήιε Παιάν steht ausserhalb der Periodologie. Vgl. Eurh. § 11, 3.



XI. (1060—1070 || 1091—1100).

Ὦ πάλαι ποτ᾽ ὄντες ὑμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς, σ.
ἄλκιμοι δ᾽ ἐν μάχαις,
καὶ κατ᾽ αὐτὸ δὴ μόνον τοῦτ᾽ ἄνδρες ἀλκιμώτατοι,
πρίν ποτ᾽ ἦν, πρὶν ταῦτα· νῦν δ᾽
Οἴχεται κύκνου τ᾽ ἔτι πολιώτεραι δὴ᾽ αἵδ᾽ ἐπανθοῦσιν τρίχες. 5
Ἀλλὰ κἀκ τῶν λειψάνων δεῖ τῶνδε ῥώμην νεανικὴν σχεῖν·
ὡς ἐγὼ τοὐμὸν νομίζω
γῆρας εἶναι κρεῖττον ἢ πολλῶν κικίννους νεανιῶν καὶ σχῆμα κεὐρυπρωκτίαν.

Ἆρα δεινὸς ἦν τόθ᾽ ὥστε πάντα μὴ δεδοικέναι, α.
καὶ κατεστρεψάμην
τοὺς ἐναντίους, πλέων ἐκεῖσε ταῖς τριήρεσιν.
ου γὰρ ἦν ἡμῖν ὅπως
Ῥῆσιν εὖ λέξειν ἐμέλλομεν τότ᾽ οὐδὲ συκοφαντήσειν τινὰ 5
Φροντίς, ἀλλ᾽ ὅστις ἐρέτης ἔσοιτ᾽ ἄριστος. τοιγαροῦν πολλὰς πόλεις Μήδων ἑλόντες,
αἰτιώτατοι φερέσθαι τὸν φόρον δεῦρ᾽ ἐσμέν, ὃν κλέπτουσιν οἱ νεώτεροι.

I. — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ≥, ‖ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | ⊔ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ≥, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — > | — ◡ | — ∧]

II. — ◡ | — > | — ◡ | ⏗ ◡ ‖ — ◡ | — ≥, ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧] 5

III. — ◡ | — > | ⏖ ◡ | — . ≥ . ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — . > . ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — ≥ | — ◡ | — . > . ‖ — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]

I. 4 4 4 4 4 4

II. 4 2 4

III. 4 4 4 4 4 4

XII. (1265—1291).

πρ. Πολλάκις δὴ 'δοξ' ἐμαυτῷ δεξιὸς πεφυκέναι,
καὶ σκαιὸς οὐδεπώποτε·
ἀλλ' Ἀμυνίας ὁ Σέλλου μᾶλλον οὐκ τοῦ Κρωβύλου,
οὗτος ὅν γ' ἐγώ ποτ' εἶδον ἀντὶ μήλου καὶ ῥοιᾶς
5 δειπνοῦντα μετὰ Λεωγόρου.
πεινῇ γὰρ ᾗπερ Ἀντιφῶν.
Ἀλλὰ πρεσβεύων γὰρ ἐς Φάρσαλον ᾤχετ'· εἶτ' ἐκεῖ
μόνος μόνοις τοῖς Γενέσταισι ξυνῆν
τοῖς Θετταλῶν, αὐτὸς πενέστης ὢν ἐλάττων οὐδενός.

σ. Ὦ μακάρι' Αὐτόμενες, ὥς σε μακαρίζομεν
παῖδας ἐφύτευσας ὅτι χειροτεχνικωτάτους,
πρῶτα μέν ἅπασι φίλον ἄνδρα τε σοφώτατον,
τὸν κιθαροοιδότατον, ᾧ χάρις ἐφέσπετο·
5 τὸν δ' ὑποκριτὴν ἕτερον, ἀργαλέον ὡς σοφόν·
εἶτ' Ἀριφράδην, πολύ τι θυμοσοφικώτατον,
ὅντινά ποτ' ὤμοσε μαθόντα παρὰ μηδενός,
ἀλλ' ἀπὸ σοφῆς φύσεος αὐτόματον ἐκμαθεῖν
Γλωττοποιεῖν εἰς τὰ πορνεῖ' εἰσιόνθ' ἑκάστοτε.

ἀ. Εἰσί τινες οἵ μ' ἔλεγον ὡς καταδιηλλάγην,
ἡνίκα Κλέων μ' ὑπετάραττεν ἐπικείμενος
καί με κακίαις ἔκνισε· κᾆθ' ὅτ' ἀπεδειρόμην,
οὑκτὸς ἐγέλων μέγα κεκραγότα θεώμενοι.
5 οὐδὲν ἄρ' ἐμοὶ μέλον· ὅσον δὲ μόνον εἰδέναι
* * * * * * * * *
σκωμμάτιον εἴ ποτέ τι θλιβόμενος ἐκβαλῶ.
ταῦτα κατιδὼν ὑπό τι μικρὸν ἐπιθήκισα·
Εἶτα νῦν ἐξηπάτησεν ἡ χάραξ τὴν ἄμπελον.

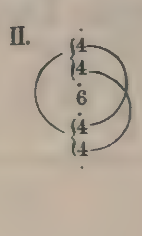
Gstr. 5 habe ich ἐμοῦ in ἐμοὶ geändert und nach μέλον ein Kolon statt des Kommas gesetzt. — Mit der Composition des ganzen Gesanges ist Ach. XI zu vergleichen.

Proodos.

I. — ◡ | — > | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ 5
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]

II. — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ — ◡ | ⊔ | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧]

I.
4
4
4
4
4
4
4
4
$4 = {}^{2}\pi$.



Strophe.



I. Lange repetirt palinodische päonische Periode.
II. troch.



XIII. (1326—1341).

Φ. Ἄνεχε, πάρεχε·
κλαύσεταί τις τῶν ὄπισθεν ἐπακολουθούντων ἐμοί·
οἷον, εἰ μὴ 'ρρήσεθ', ὑμᾶς,
ὦ πονηροί, ταυτηὶ τῇ δᾳδὶ φρυκτοὺς σκευάσω.
5 Β. Ἦ μὴν σὺ δώσεις αὔριον τούτων δίκην
ἡμῖν ἅπασι, κεἰ σφόδρ' εἶ νεανίας.
ἀθρόοι γὰρ ἥξομέν σε προσκαλούμενοι.
Φ. Ἰὴ ἰεῦ, καλούμενοι.
ἀρχαῖά γ' ὑμῶν· ἆρά γ' ἴσθ'
10 ὡς οὐδ' ἀκούων ἀνέχομαι
δικῶν; ἰαιβοῖ αἰβοῖ.
Τάδε μ' ἀρέσκει· βάλλε κημούς.
οὐκ ἄπει σύ; ποῦ 'στιν [ὅδ' ὁ φιλ]ηλιαστής; ἐκποδών.

I. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ 𝄐 ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

5 II. Drei Trimeter.

III. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

10 IV. ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

I. troch.: 4, 4, 4, 4, 4

III. jamb.: 4, 4, 4, 4

IV. troch.: 4, 4, 4 = ἐπ.

XIV. (1450—1473).

Ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας — σ.
τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς·
ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθὼν
ἦ μέγα τι μεταπεσεῖται — 5
Ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν.
τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.
Τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν
φύσεος ἣν ἔχοι τις ἀεί.
Καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον· — 10
ξυνόντες γνώμαις ἑτέρων
μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους.

Πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοὶ — α.
καὶ τοῖσιν εὖ φρονοῦσιν
τυχὼν ἄπεισιν διὰ τὴν
φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν
ὁ παῖς ὁ Φιλοκλέωνος. — 5
Οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῷ
ξυνεγενόμην, οὐδὲ τρόποις
Ἐπεμάνην, οὐδ' ἐξεχύθην.
τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων
Οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος — 10
τὸν φύσαντα σεμνοτέροις
κατακοσμῆσαι πράγμασι;

I. > ⁝ — ⏑ | ∟ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
> ⁝ — ⏑ | ∟ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||
≥ ⁝ ⏒ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | — ∧]|

II. ≥ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | ~⏑ ⏑ | — ∧]|

III. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ~⏑ ⏑ | — ∧]|

IV. > ⁝ ∟ | — > | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||
≥ ⁝ ∟ | — ≥ | ~⏑ ⏑ | — ∧ ||
ω ⁝ ∟ | — ≥ | — ⏑ | — ∧]|

I. a 4, b 4, a 4, a 4, b 4 — II. a 4, a 4 — 5

III. c 4, c 4 — IV. d 4, d 4, d 4 — 10

XV. (1518—1537).

σ. Ἄγ', ὦ μεγαλώνυμα τέκνα
τοῦ θαλασσίου θεοῦ,
Πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτου καρίδων ἀδελφοί.

ἀ. Ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε,
καὶ τὸ Φρυνίχειον
Ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὤζωσιν οἱ θεαταί.

ἐπ. Στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτόν,
ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες ἐγγενέσθων.
καὐτὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατὴρ προσέρπει
ἡσθεὶς ἐπὶ τοῖσιν ἑαυτοῦ παισί, τοῖς τριόρχαις.
5 ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ', ὀρχούμενοι θύραζε
ὑμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.

Was hier als Epodos erscheint, ist ein echter Kordax, über den wir zugleich eine sehr anschauliche Schilderung erhalten.

Strophe.

I. ⏑ ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ||
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑]]

II. > ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ∧ ||
≥ ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ || – ⏑ | – ⏑ | – ⏑]]

I. a 3, a 3 — II. b 3, b 3, a 3

Kordax.



Eine lange repetirt-palinodische Periode.

Der Friede.

I. (337—345).

Μή τι καὶ νυνί γε χαίρετ᾽· οὐ γὰρ ἴστε πω σαφῶς.
ἀλλ᾽ ὅταν λάβωμεν αὐτήν, τηνικαῦτα χαίρετε
Καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ᾽· ἤδη γὰρ ἐξέσται τόθ᾽ ὑμῖν
πλεῖν, μένειν, κινεῖν, καθεύδειν, ἐς πανηγύρεις θεωρεῖν,
Ἑστιᾶσθαι, κοτταβίζειν, συβαρίζειν, ἰοῦ ἰοῦ κεκραγέναι. 5

I. — ∪ | — > | — ∪ | — ∪, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧]

II. — ∪ | — ∪ | — ∪ | —, > ‖ — ∪ | — > | — ∪ | — ∪ ‖
— ∪ | — > | — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪]

III. — ∪ | — > | — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧] 5

I. {4 {4 . {4 {4 .   II. . {4 {4 . {4 {4 .   III. . 4 2 .

II. (346—360 || 582—600).

σ. Εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην με τὴν ἡμέραν.
Πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην
πράγματά τε καὶ στιβάδας, ὡς ἔλαχε Φορμίων·
Κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,
5 οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρόν, ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
Ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις καὶ πολύ νεώτερον,
ἀπαλλαγέντα πραγμάτων.
Καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀπολλύμεθα καὶ κατατετρίμμεθα πλανώμενοι
ἐς Λύκειον κἀκ Λυκείου σὺν δόρει σὺν ἀσπίδι
10 ἀλλ' ὅ τι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε, φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ'
εἵλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.

ἀ. Χαῖρε χαῖρ', ὡς ἀσμένοισιν ἦλθες, ὦ φιλτάτη.
Σῷ γὰρ ἐδάμην πόθῳ,
δαιμόνια βουλόμενος εἰς ἀγρὸν ἀνερπύσαι.
* * * * * * * * *
5 ἦσθα γὰρ μέγιστον ἡμῖν κέρδος, ὦ ποθουμένη,
Πᾶσιν ὁπόσοι γεωργὸν βίον ἐτρίβομεν.
μόνη γὰρ ἡμᾶς ὠφελεῖς.
Πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν πρίν ποτ' ἐπὶ τοῦ γλυκέα κἀδάπανα καὶ φίλα.
τοῖς ἀγροίκοισιν γὰρ ἦσθα χῖδρα καὶ σωτηρία.
10 ὥστε σὲ τά τ' ἀμπέλια καὶ τὰ νέα συκίδια τἄλλα θ' ὁπόσ' ἐστὶ φυτὰ
προσγελάσεται λαβόντ' ἄσμενα.

II.

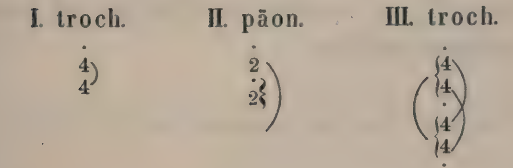
I. — ∪ | — ≥ | — ∪ | — . ≥ . ‖ — ∪ | ∟ | — ∪ | — ∧]

II. — ∪ ∪ ∪ | — ∪ — ‖
— ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪, ‖ — ∪ ∪ ∪ | — ∪ —]

III. — ∪ | — > | — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ‖
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — >, ‖ — ∪ | — ≥ | — ∪ | — ∧] 5

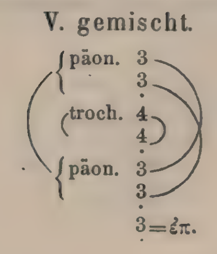
IV. — ∪ ∪ ∪ | — ∪ — . ‖ — ∪ ∪ ∪ | — ∪ — ‖
∪ ⁝ — ∪ | — ≥ | — ∪ | — ∧]

V. — ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪∪ | — ∪ ∪ ∪, ‖ — ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪ |
— ∪ — ‖
— ∪ | — ≥ | — ∪ | — ≥, ‖ — ∪ | — ≥ | — ∪ | — ∧ ‖
— ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪ . ‖ — ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪ | 10
— ∪ ∪ ∪ ‖
— ∪ ∪ ∪ | — ∪ — | — ∪ —]



IV. gemischt.

päon. 2
päon. 2
troch. 4 = ἐπ.



III. (385—399).

X̄. Μηδαμῶς, ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, μηδαμῶς, μηδαμῶς,
Εἴ τι κεχαρισμένον
χοιρίδιον οἶσθα παρ' ἐμοῦ γε κατεδηδοκώς,
Τοῦτο μὴ φαῦλον νόμιζ' ἐν τῷδε τῷ πράγματι.
5 T̄. οὐκ ἀκούεις οἷα θωπεύουσί σ', ὦναξ δέσποτα;
X̄. Μὴ γένῃ παλίγκοτος
ἀντιβολοῦσιν ἡμῖν,
ὥστε τήνδε μὴ λαβεῖν·
Ἀλλὰ χάρισ', ὦ φιλανθρωπότατε καὶ μεγαλοδωρότατε δαιμόνων
10 εἴ τι Πεισάνδρου βδελύττει τοὺς λόγους καὶ τὰς ὀφρῦς.
καί σε θυσίαισιν ἱεραῖσι προσόδοις τε μεγάλαισι διὰ παντὸς, ω
δέσποτ', ἀγαλοῦμεν ἡμεῖς ἀεί.

Die ganze Strophe ist gleichsam nur eine Variation der vorigen.

III.

I. Ch. — ◡ | — > | — ◡ | — > ,‖ — ◡ | ∟ | — ◡ | — ∧]

II. — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖

— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ —]

III. — ◡ | — > | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | ∟ | — ◡ | — ∧ ‖

T. — ◡ | — > | — ◡ | — > ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧] 5

IV. . ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖

◡◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]

V. — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — | — ◡ ◡ ◡, ‖ — ◡ ◡ ◡ |

— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖

— ◡ | — > | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖ 10

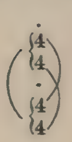
— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ ‖ — ◡ ◡ ◡ |

— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖

— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — | — ◡ —]

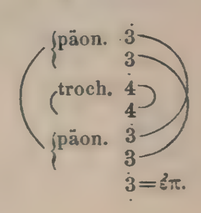
I. troch. II. päon. III. troch. IV. troch. V. gemischt.

4 4



4 4 4 4

4 4 4



IV. (514—519).

Μή νυν ἄνωμεν, ἀλλ' ἐπεντείνωμεν ἀνδρικώτερον.
Ἤδη 'στι τοῦτ' ἐκεῖνο.
ὢ εἶα νῦν, ὢ εἶα πᾶς.
Ὢ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα.
5 ὢ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα πᾶς

I. > ⋮ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — > ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧]]

II. > ⋮ — ∪ | — ∪ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⋮ — ∪ | — > | — ∪ | — ∧]]

III. > ⋮ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ ‖
5 > ⋮ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧]]

I. 4/4) II. 4·/4·) III. 6·/6·)

V. (775—817).

Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ σ.
τοῦ φίλου χόρευσον,
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας
Καὶ θαλίας μακάρων· σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.
ἢν δέ σε Καρκίνος ἐλθὼν 5
Ἀντιβολῇ μετὰ τῶν παίδων χορεῦσαι,
μήθ' ὑπάκουε μήτ' ἔλθῃς συνέριθος αὐτοῖς, ἀλλὰ νόμιζε πάντας
ὄρτυγας οἰκογενεῖς, γυλιαύχενας ὀρχηστὰς
Ναννοφυεῖς, σφυράδων ἀποκνίσματα, μηχανοδίφας.
καὶ γὰρ ἔφασχ' ὁ πατὴρ ὃ παρ' ἐλπίδας 10
εἶχε τὸ δρᾶμα γαλῆν τῆς ἑσπέρας ἀπάγξαι.

Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων ἀ.
τὸν σοφὸν ποιητὴν
ὑμνεῖν, ὅταν ἤρινα μὲν φωνῇ χελιδὼν
Ἡδομένη κελαδῇ, χορὸν δὲ μὴ 'χῃ Μόρσιμος
μηδὲ Μελάνθιος, οὗ δὴ 5
Πικροτάτην ὄπα γηρύσαντος ἤκουσ',
ἡνίκα τῶν τραγῳδῶν τὸν χορὸν εἶχεν ἀδελφός τε καὶ αὐτός, ἄμφω
Γοργόνες ὀψοφάγοι, βατιδοσκόποι, ἅρπυιαι,
Γραοσόβαι, μιαροί, τραγομάσχαλοι, ἰχθυολῦμαι·
ὧν καταχρεμψαμένη μέγα καὶ πλατὺ 10
Μοῦσα θεὰ μετ' ἐμοῦ ξύμπαιζε τὴν ἑορτήν.

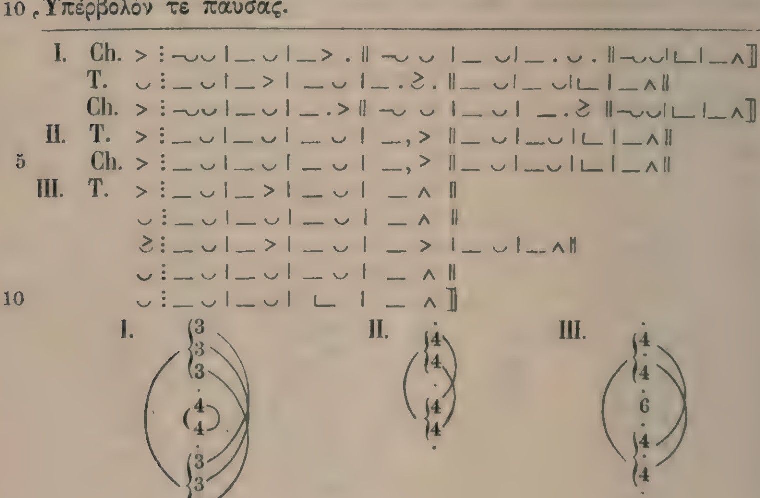
I. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⩾ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
    ⌞ ⏑ | ⌞ ⏑ | — — ‖
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — ‖ ⌞ ⏑ | ⊔ | — ⊼]
II. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⩾ ‖ ⌞ ⏑ | — — | ⌞ ⏑ | — ⊼ ‖
    — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —] 5
III. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — . — ‖ ⌞ ⏑ | ⊔ | — ⊼ ‖
    — ⏑ ⏑ | ⌞ ⏑ | — — ‖ — ⏑ ⏑ | ⌞ ⏑ | — — ‖ — ⏑ ⏑ | ⌞ ⏑ | — — ‖
    — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | — ⊼]
IV. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ 10
    — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ‖
    — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — ‖ ⌞ ⏑ | ⌞ ⏑ | — —]

I. {3 {3 . 3 . {3 {3 .   II. . 3 . 4{ . 5 . 3 .   III. {3 {3 . 3 3 3 . {3 {3 .   IV. {3 {3 . 4 . {3 {3 .

VI. (856—867 || 909—921).

σ. Χ. Εὐδαιμονικῶς γ' ὁ πρεσβύτης, ὅσα γ' ὧδ' ἰδεῖν, τὰ νῦν τάδε πράττει.
Τ. τί δῆτ', ἐπειδὰν νυμφίον μ' ὁρᾶτε λαμπρὸν ὄντα;
Χ. ζηλωτὸς ἔσει, γέρων, αὖθις νέος ὢν πάλιν, μύρῳ κατάλειπτος.
Τ. Οἶμαι. τί δῆθ', ὅταν ξυνὼν τῶν τιτθίων ἔχωμαι;
5 Χ. εὐδαιμονέστερος φανεῖ τῶν Καρκίνου στροβίλων.
Τ. Οὔκουν δικαίως; ὅστις εἰς
ὄχημα κανθάρου 'πιβὰς
ἔσωσα τοὺς Ἕλληνας, ὥστ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
ἅπαντας ὄντας ἀσφαλῶς
10 κινεῖν τε καὶ καθεύδειν.

ἀ. Χ. Ἦ χρηστὸς ἀνὴρ πολίταις ἐστὶν ἅπασιν ὅστις γ' ἐστὶ [τοιοῦτος.
Τ. ὅταν τρυγᾶτ', εἴσεσθε πολλῷ μᾶλλον οἷός εἰμι.
Χ. καὶ νῦν σύ γε δῆλος εἶ· σωτὴρ γὰρ ἅπασιν ἀνθρώποις γεγένησαι.
Τ. Φήσεις γ' ἐπειδὰν ἐκπίῃς οἴνου νέου λεπαστήν.
5 Χ. καὶ πλήν γε τῶν θεῶν ἀεί σ' ἡγησόμεσθα πρῶτον.
Τ. Πολλῶν γὰρ ὑμῖν ἄξιος
Τρυγαῖος Ἀθμονεὺς ἐγώ,
δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων τὸν δημότην
καὶ τὸν γεωργικὸν λεών,
10 Ὑπέρβολόν τε παύσας.



VII. (939—955 || 1023—1038).

X̄. Ὡς πάνϑ' ὅσ' ἂν ϑεὸς ϑέλῃ χἠ τύχη κατορϑοῖ, σ.
χωρεῖ κατὰ νοῦν, ἕτερον δ' ἑτέρῳ
τούτων κατὰ καιρὸν ἀπαντᾷ.
T̄. ὡς ταῦτα δῆλά γ' ἐσϑ'· ὁ γὰρ βωμὸς ϑύρασι καὶ δή.
X̄. Ἐπείγετε νῦν ἐν ὅσῳ σοβαρὰ 5
ϑεόϑεν κατέχει
πολέμου μετάτροπος αὔρα· νῦν γὰρ
δαίμων φανερῶς
ἐς ἀγαϑὰ μεταβιβάζει.
T̄. Τὸ κανοῦν πάρεστ' ὀλὰς ἔχον καὶ στέμμα καὶ μάχαιραν, 10
καὶ πῦρ γε τουτί, κοὐδὲν ἴσχει πλὴν τὸ πρόβατον ἡμᾶς.
X. Οὔκουν ἁμιλλήσεσϑον; ὡς ἢν
Χαῖρις ὀλὰς ἴδῃ πρόσεισιν ἄκλητος αὐλῶν, κᾆτα σάφ' οἶδ' ὅτι
φυσῶντι καὶ πονουμένῳ
προσδώσετε δήπου. 15

I. Ch. > ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔, || — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
> ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | —
ω || ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
T. > ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | —, ≥ || — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

II. Ch. ⏑ ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — 5
ω || ⏖ ⏑ | — ∧ | ⊼ | ⊼
ω || ⏖ ⏑ | ω — | — > | —
≥ || ⏖ ⏑ | — ∧ | ⊼ | ⊼
⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧]]

III. T. ω ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > || — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ || 10
> ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | —, > || — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

IV. Ch. ≥ ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ⏑ ||
⏖ ⏑ | — ⏑ | — . ≥ || ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ≥, || ⏖ ⏑ | — ⏑ |
> ⁝ — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ∧ || — ∧ ||
> ⁝ ⏖ ⏑ | ⊔ | — ∧]] 15

I. 4 4 · 4 · 4 · 4 4 ·
II. · 4 · 4 · 4 · 4 · 4 ·
III. · 4 4 · 4 4 ·
IV. · 4 · 3 3 3 · 4 · 3 = ἐπ. ·

α. X̄. Σέ τοι θύρασι χρὴ τὰ νῦν [ἡσυχῶς] μένοντα
σχίζας δευρὶ τιθέναι ταχέως
τά τε πρόσφορα πάντ' ἐπὶ τούτοις.
T̄. οὔκουν δοκῶ σοι μαντικῶς τὸ φρύγανον τίθεσθαι;
5 X̄. Πῶς δ' οὐχί; τί γάρ σε πέφευγ' ὅσα χρὴ
σοφὸν ἄνδρα; τί δ' οὐ
σὺ φρονεῖς, ὁπόσα χρεών ἐστιν τὸν
σοφῇ δόκιμον
φρενὶ πορίμῳ τε τόλμῃ;
10 T̄. Ἡ σχίζα γοῦν ἐνημμένη τὸν Στιλβίδην πιέζει,
καὶ τὴν τράπεζαν οἴσομαι, καὶ παιδὸς οὐ δεήσει.
X̄. Τίς οὖν ἂν οὐκ ἐπαινέσειεν
ἄνδρα τοιοῦτον, ὅστις πολλ' ἀνατλὰς ἔσωσε τὴν ἱερὰν πόλιν;
ὥστ' οὐχὶ μὴ παύσει ποτ' ὢν
15 ζηλωτὸς ἅπασιν.

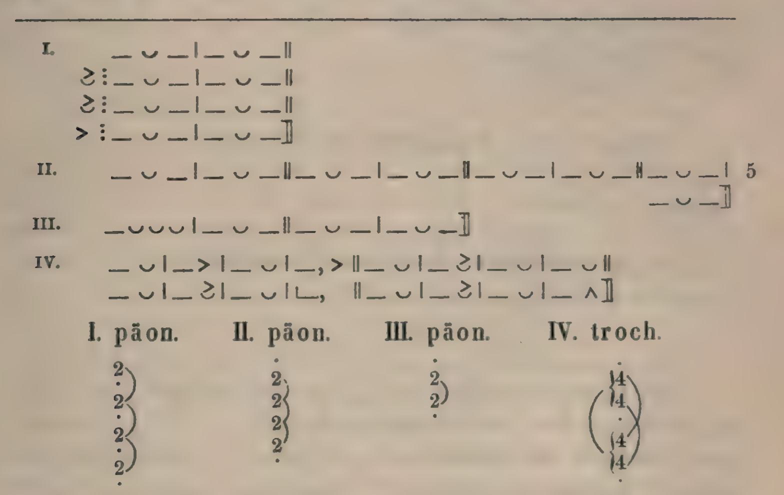
Der mittlere Theil von Per. I, dann die ganze zweite Periode geben einen schönen Beleg, wie in der volksmässigen Dichtung der Komödie Vieles von den Marschweisen entlehnt war; denn ohne Zweifel haben wir hier eine Umwandlung der Anapästen in Logaöden, sogenannte kyklische Anapästen, vor uns, die immer noch die tetrapodische Gliederung und die emmetrische Pause bewahren; vgl. S. 307 über Nr. XXVII der aufgezählten Verse, dann Leitf. § 31.

Gstr. 1 habe ich τὰ νῦν [ἡσυχῶς] μένοντα st. μένοντα τοίνυν geschrieben.

VIII. (1127—1139 || 1159—1171).

Ἥδομαί γ', ἥδομαι σ.
κράνους ἀπηλλαγμένος
τυροῦ τε καὶ κρομμύων.
οὐ γὰρ φιληδῶ μάχαις
'Αλλὰ πρὸς πῦρ διέλκων μετ' ἀνδρῶν ἑταίρων φίλων, ἐκκέας 5
τῶν ξύλων ἅττ' ἂν ᾖ
Δεινότατα τοῦ θέρους ἐκπεπρεμνισμένα
Κἀνθρακίζων τοὐρεβίνθου, τήν τε φηγὸν ἐμπυρεύων,
χἄμα τὴν Θρᾷτταν κυνῶν, τῆς γυναικὸς λουμένης.

Ἡνίκ' ἂν δ' ἀχέτας ἀ.
ᾄδῃ τὸν ἡδὺν νόμον,
διασκοπῶν ἥδομαι
τὰς Λημνίας ἀμπέλους,
Εἰ πεπαίνουσιν ἤδη· τὸ γὰρ φῖτυ πρῷον φύσει· τόν τε φήληχ' 5
ὁρῶν οἰδάνοντ'·
Εἶθ' ὁπόταν ᾖ πέπων, ἐσθίω κἀπέχω,
Χἄμα φήμ', Ὧραι φίλαι· καὶ τοῦ θύμου τρίβων κυκῶμαι·
κᾆτα γίγνομαι παχὺς τηνικαῦτα τοῦ θέρους.



IX. (1329—1357).

α'. Τ. Δεῦρ', ὦ γύναι, εἰς ἀγρόν, χὤπως μετ' ἐμοῦ καλὴ
καλῶς κατακείσει.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

β'. Χ. Ὦ τρισμάκαρ, ὡς δικαίως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

γ'. Τί δράσομεν αὐτήν;
τί δράσομεν αὐτήν;
τρυγήσομεν αὐτήν.
τρυγήσομεν αὐτήν.

δ'. Ἀλλ' ἀράμενοι φέρωμεν οἱ προτεταγμένοι τὸν νυμφίον, ὦνδρες.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

ε'. Οἰκήσετε γοῦν καλῶς οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλλὰ συκολογοῦντες.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

ς'. Τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ,
τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

ζ'. Φήσεις γ' ὅταν ἐσθίῃς οἶνον τε πίῃς πολύν.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

η'. Ὦ χαίρετε χαίρετ', ἄνδρες, κἂν ξυνέπησθέ μοι,
πλακοῦντες ἔδεσθε.

Das Ganze ist ein lyrisches System, über welches Leitf., § 30 zu vergleichen ist. Die Silbencombination ◡ — ◡ ◡ — ⏑̄ ist hier ganz bestimmt als Tripodie ◡ ⁞ —◡ ◡ | └─ | — ∧ ‖ nachweisbar, da sonst in einzelnen Abschnitten der vorliegenden Composition doppelte Epodika vorkämen. Somit ist nun auch zu entscheiden, dass wir

α′=β′=ζ′.

> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — . > . ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ 𝄐‖

γ′.

◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ 𝄐‖

δ′=ε′.

> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — . > . ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ 𝄐‖

ς′.

> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ 𝄐‖

η′.

> ⁝ —◡ ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ —◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ —◡ ◡ | ⊔ | — ∧ 𝄐‖

Eq. VIII, Pax VI und VII dieselbe Tripodie vor uns haben, während anderswo, unter dipodisch zu gliedernden Sätzen die Dipodie festzuhalten ist, z. B. Ach. IX. Ich habe zwar die Cäsuren und Diäresen in den Schemen angegeben, doch erscheinen dieselben nur als Zufälligkeiten. Der nöthige Wechsel in den beiden ohne Zweifel in Volksweisen viel neben einander vorkommenden Sätzen

♪ : ♩.♪♩ | ♩ ♪ | ♩ und ♩ : ♩.♪♩ | ♩. | ♩

ist besonders durch verschiedene Ausdehnung der Verse erreicht worden.

Die Vögel.

I. (227—262).

Ἐποποποποποποποποποποποῖ,
ἰὼ ἰώ, ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτώ,
ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων.
Ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας
5 Νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοφάγων
σπερμολόγων τε γένη
ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν·
ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν
10 ἁδομένᾳ φωνᾷ·
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.
Ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
κλάδεσι νομὸν ἔχει
τά τε κατ' ὄρεα, τά τε κοτινοτράγα, τά τε κομαροφάγα,
15 ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν ἀοιδάν·
τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·

Ein meisterhaft componirtes Quodlibet zur Nachahmung des bunten Vogelgesanges; fast alle Taktarten sind vertreten! Auch über die Rhythmen der vorkommenden Naturlaute wird wegen der reinen Periodologie kaum ein Zweifel bleiben. V. 26 habe ich

I.

I. ⏑ ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

II. ⏑ ⁝ — — ⏑ | —, ⏑ ‖ — — ⏑ | — ∧]]

III. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖ 5
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
—⏑ ⏑ | — > | — ∧ ‖ 10
⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ∧]]

V. ⏑⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
ω ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ‖ 15
ω ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧]]

I. choreïsch.

4 = πρ.
6
6

II. dochmisch.

do
do

III. logaödisch-choreisch.

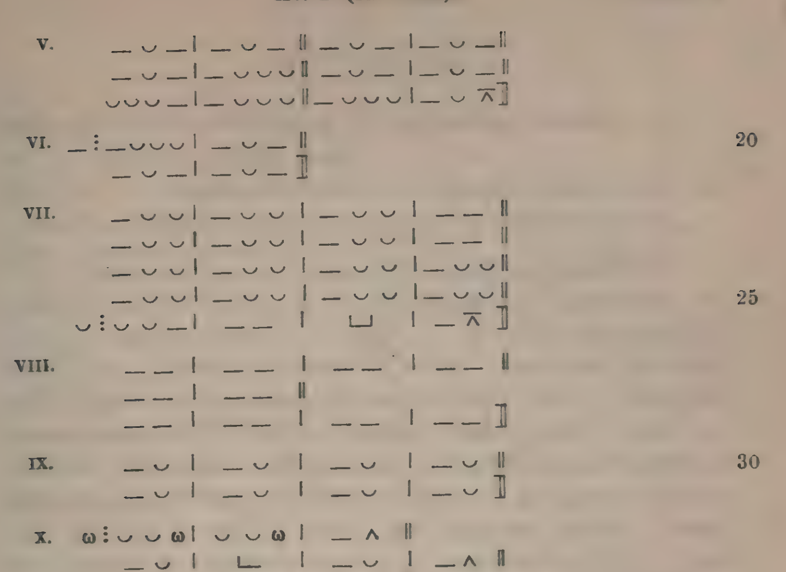
6
3
6
3
6
3
6

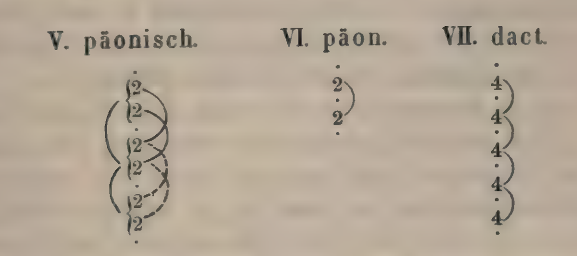
IV. jon.-chor.

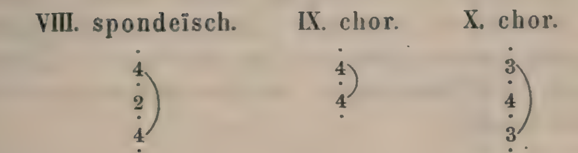
jon. 3
chor. 3
6
jon. 3
chor. 3

οἰωνῶν ταναοδείρων umgestellt; vielleicht ist aber eine andere Textverderbung vorhanden.

Οἵ θ' ἐλείας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους
ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους
ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος,
20 Ὄρνις τε πτεροποίκιλος
ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
Ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης
φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι ποτᾶται,
δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,
25 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροΐζομεν
ταναοδείρων οἰωνῶν.
Ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς
καινὸς γνώμην,
καινῶν τ' ἔργων ἐγχειρητής.
30 Ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα,
δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.
Τοροτοροτοροτοροτίξ.
κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.


V.
VI.
20
VII.
25
VIII.
IX.
30
X.


V. päonisch.
VI. päon.
VII. dact.


VIII. spondeïsch.
IX. chor.
X. chor.

II. (310—315).

X. Ποποποποποποποποῦ μ' ἄρ' ὃς ἐκάλεσε; τίνα τόπον ἄρα νέμεται;

E. οὑτοσὶ πάλαι πάρειμι κοὐκ ἀποστατῶ φίλων.

τιτιτιτιτιτιτιτιτιτίνα λόγον ἄρα ποτὲ πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;

Die Bildung des dritten Taktes von V. 3 als τι τι τίνα | ω ◡ ◡ | ist anzunehmen, weil an derselben Stelle im ersten Verse ebenfalls ein irrationaler Takt | > ◡ ◡ | oder —◡ ◡ zwischen lauter echten Tribrachen vorkommt. Auf eine ähnliche Taktbildung wurde man nothwendig in Per. X des vorigen Quodlibets geführt; und Av. VIII ist eben so wenig ohne Annahme solcher Takte auszukommen. Kyklische Proceleusmatici aber, die sonst nicht vorkommen, bedürfen keine Erklärung, wo es sich um Nachahmung des Vogelgezwitschers handelt. Treffen wir aber Pind. Pyth. XI, Str. 5 und Nem. VII, Str. 7 die Taktresponsion | ◡͞◡ ω |, so verweisen wir vorläufig zur Erklärung dieser Thatsache, die mit einer Bemerkung in der Vorrede zur Eurhythmie, S. XII in Widerspruch zu stehen scheint, auf die Comp. S. 76 aufgeführten aussergewöhnlichen Formen von Takten in den dorischen Weisen desselben Dichters, ◡̇◡ — und ◡̇◡ ◡◡. D i e s e F o r m e n nämlich f i n d e n s i c h, wie die Schemen zeigen, n i c h t c o n s t a n t d u r c h a l l e S t r o p h e n u n d G e g e n s t r o p h e n, s o n d e r n t r e t e n n u r v e r e i n z e l t a u f, wesshalb die metrischen Responsionen ◡̇͞◡ — und ◡̇͞◡ ◡◡ verzeichnet sind; der Dichter hat aus Noth, und der schon ausgeprägten Melodie zu Liebe, hin und wieder einen solchen Takt zulassen müssen, dessen Wesen aus der ungleichen Responsion leicht erkennbar ist. Ebenso trifft man unter seinen Logaöden nur dann den Takt ◡̇◡ >, wenn die Responsion ◡̇͞◡ > vorhanden ist. Alle diese Erscheinungen wird unsere Metrik belegen.

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | > ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖

Tetrameter.

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ω ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧]]



III. (327 — 335 || 343—351).

Ἔα ἔα, σ.
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν· ὃς γὰρ
φίλος ἦν, ὁμότροφα θ' ἡμῖν
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν,
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους, 5
παρέβη δ' ὅρκους ὀρνίθων·
Ἐς δὲ δόλον ἐκάλεσεν, παρέβαλέν τ' ἐμὲ παρὰ
γένος ἀνόσιόν [τοι], ὅπερ ἐξότ' ἐγένετ', ἐπ' ἐμοὶ
[ἐχθοδοπὸν] ἐτράφη.

Ἰὼ ἰώ, ἀ.
ἔπαγ' ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμὰν
φονίαν, πτέρυγα τε παντᾶ
ἐπίβαλε περί τε κύκλωσαι·
ὡς δεῖ τώδ' οἰμώζειν ἄμφω 5
καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν.
Οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

Der Anfangsvers ist ohne Zweifel ein Dochmius, durch den der häufige Anfang dochmischer Strophen bei den Tragikern verspottet werden soll, z. B. O. R. VII; O. C. IV. Auch Suppl. II, β ist so zu notiren statt ⏑ ⁝ — ⏑ — ||. — In der zweiten Periode der Strophe habe ich, um wenigstens päonisches Mass herzustellen, geschrieben:

ἐκάλεσεν und παρέβαλεν st. ἐκάλεσε und παρέβαλε.
[τοι] hinter ἀνόσιον eingerückt.
ἐχθοδοπόν st. πολέμιον.

		I. anapäst.	II. päon.
I.	⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ||	do	2
	⏑⏑ ⁝ ⏑⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑⏑ | ⏑ ⏑ — | —	4	2
	⏑⏑ || — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — | — ⊼ | ⊼	4	2
	⏑⏑ || ⏑⏑⏑⏑ | ⏑ ⏑ — | — ⊼ | ⊼	4	2
	⏑⏑ || — — | — — | — — | —	4	2 = ἐπ. 5
	⏑⏑ || — — | — — | ⊔ | — ⊼ ||	4	
II.	— ⏑⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑, || ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ||		
	⏑⏑ ⏑⏑⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑, || — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ — ||		
	— ⏑⏑⏑ | — ⏑ — ||		

IV. (407—434).

E. Καλεῖς δὲ τοῦ κλύειν θέλων;
X. τίνες ποθ' οἵδε καὶ πόθεν;
E. ξένω σοφῆς ἀπ' Ἑλλάδος.
X. Τύχη δὲ ποία κομίζει ποτ' αὐτὼ πρὸς ὄρνιθας ἐλθεῖν;
E. ἔρως
5 βίου διαίτης τε καὶ σοῦ ξυνοικεῖν τέ σοι καὶ ξυνεῖναι τὸ πᾶν.
X. Τί φῄς;
λέγουσι δὴ τίνας λόγους;
E. ἄπιστα καὶ πέρα κλύειν.
X. Ὁρᾷ τι κέρδος ἐνθάδ' ἄξιον μονῆς,
10 ὅτῳ πέποιθέ μοι ξυνὼν
κρατεῖν ἂν ἢ τὸν ἐχθρὸν ἢ
φίλοισιν ὠφελεῖν ἔχειν;
E. Λέγει μέγαν τιν' ὄλβον οὔτε λεκτὸν οὔτε πιστόν·
ὡς σὰ ταῦτα πάντα καὶ τὸ τῇδε καὶ τὸ κεῖσε, καὶ
15 τὸ δεῦρο προσβιβᾷ λέγων.
X. Πότερα μαινόμενος;
E. ἄφατον ὡς φρόνιμος.
X. ἔνι σοφόν τι φρενί;
E. πυκνότατον κίναδος,
20 σόφισμα, κύρμα, τρίμμα, παιπάλημ' ὅλον.
X. Λέγειν λέγειν κέλευέ μοι.
κλύων γὰρ ὧν σύ μοι λέγεις
λόγων ἀνεπτέρωμαι.

Dass Per. II nicht päonisch sei, sondern aus springenden Tetrapodien bestehe, machen der vorhandene Auftakt und der Mangel an Auflösungen fast gewiss. — Die Trimeter wurden wahrscheinlich nur mit starker Modulation recitirt und bildeten desshalb keine integrirenden Bestandtheile der musikalischen Composition.

IV.

I. E. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
Ch. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
E. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ]]

II. Ch. ⏑ ⁝ – ⏑ | ⌞ | – ⏑ | ⌞ || – ⏑ | ⌞ | – ⏑ |
⌞ || – ⏑ | ⌞ | –
E. ⏑ | – Λ]]
⏑ ⁝ – ⏑ | ⌞ | – ⏑ | ⌞ || – ⏑ | ⌞ | – ⏑ | ⌞ || – ⏑ | 5
⌞ | – ⏑ | – Λ]]

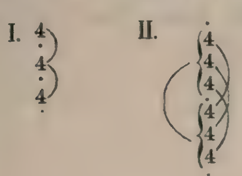
III. Ch. ⏑ –
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
E. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ]]

IV. Ch. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ || 10
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ]]

V. E. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑, || – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – Λ ||
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –, ⏑ || – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ]] 15

VI. Ch. ⏑⏑⏑ | –⏑⏑ | – Λ ||
E. ⏑⏑⏑ | –⏑⏑ | – Λ ||
Ch. ⏑⏑⏑ | –⏑⏑ | – Λ ||
E. ⏑⏑⏑ | –⏑⏑ | – Λ ||
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ]] 20

VII. Ch. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ||
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – Λ]]



III. 4 4

IV. 6 = πρ.
4 4 4

V. 4 4 4 4
4 = ἐπ.

VI. 3 3 3 3
6 = ἐπ.

VII. 4 4 4

V. (451—459 || 539—547).

σ. Δολερὸν μὲν ἀεὶ κατὰ πάντα δὴ τρόπον
πέφυκεν ἄνϑρωπος· σὺ δ' ὅμως λέγε μοι.
Τάχα γὰρ τύχοις ἂν
χρηστὸν ἐξειπὼν ὅ τι μοι προορᾷς, ἢ
5 δύναμιν κατὰ μείζω
Παραλειπομένην ὑπ' ἐμῆς
φρενὸς ἀξυνέτου· σὺ δὲ ταῦϑ', ὃ ϭρᾷς λέγ' εἰς κοινόν.
ὃ γὰρ ἂν σὺ τύχῃς μοι
ἀγαϑὸν πορίσας, ταῦτα κοίν' ἔσται.

ἀ. Πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους
ἤνεγκας, ἄνϑρωφ'· ὡς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν
Πατέρων κάκην, οἳ
τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόντων,
5 ὑπ' ἐμοῦ κατέλυσαν.
Σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ
κατὰ συντυχίαν ἀγαϑὴν ἥκεις ἐμοὶ σωτήρ·
ἀναϑεὶς γὰρ ἐγώ σοι
τὰ νεοττία κἀμαυτὸν οἰκήσω.

Nicht nur die rhythmische Gleichmässigkeit fordert die Eintheilung von V. 7 und 9 in je zwei Tetrapodien, sondern auch der irrationale Trochäus im ersten dieser Verse und mehrere andere Erscheinungen.

I. ω ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
≥ ⁝ — ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧]]

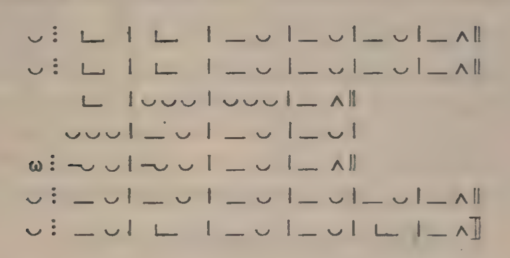
II. ω ⁝ — ⏑ | ∟ | — ∧ ||
— ⏑ | — > | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ |
5 ω ⁝ ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧]]

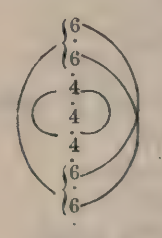
III. ω ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ∧ ||
ω ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | —, ≥ || — ⏑ | ∟ | — ⏑ ||
ω ⁝ ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ ||
ω ⁝ ⏖ ⏑ | ∟ | — . ⏑ || ∟ | ∟ | — ∧]]

I. 5 . 5 — II. 3 . 6 . 3 — III. 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3

VI. (629—636).

᾿Επαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις
ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα,
ἦν σὺ παρ᾿ ἐμὲ θέμενος
ὁμόφρονας λόγους δικαίους
ἀδόλους ὁσίους, ἐπὶ θεοὺς ἴοις 5
ἐμοὶ φρονῶν ξυνῳδά, μὴ πολὺν χρόνον
θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν.





VII. (676—684).

Ω φίλη, ὦ ξουθή,
ὦ φίλτατον ὀρνέων
Πάντων, ξύννομε τῶν ἐμῶν
ὕμνων, ξύντροφ' ἀηδοῖ,
5 ἦλθες, ἦλθες, ὤφθης,
ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'.
Ἀλλ' ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'
αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,
ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

I. ~⏑ ⏑ | — > | — ∧ ||
> ⋮ ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

II. — > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ~⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ||
5 — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ||
— > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

III. — > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ~⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— > | ~⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]]

I. 3 . 3 .
II. . 4 . 4 . 4 . 4 .
III. . 4 . 4 . 4 .

VIII. (737—751 || 769—784).

σ. Μοῦσα λοχμαία,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ
Νάπαισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις
5 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
Δι' ἐμῆς γενύος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω
10 σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,
Ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ φέρουσ' γλυκεῖαν ᾠδάν.
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιο τιοτίγξ.

Τοιάδε κύκνοι, ά.
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
συμμιγῆ βοὴν ὁμοῦ
Πτεροῖσι κρέκοντες ἴακχον Ἀπόλλω,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ, 5
ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἕβρον ποταμόν,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
Διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά·
πτῆξε δὲ ποικίλα φῦλά τε θηρῶν,
κύματά τ' ἔσβεσε νήνεμος αἴθρη, 10
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,
Πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὄλυμπος·
εἷλε δὲ θάμβος ἄνακτας· Ὀλυμπιάδες δὲ μέλος Χάριτες Μοῦσαί
τ' ἐπωλόλυξαν.
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ.

Gstr. 13 ist die erste Länge in Μοῦσαι verdächtig, könnte aber einmal, da in der Strophe statt derselben die vom Metrum geforderte Kürze vorhanden ist, auf einer Nachlässigkeit des Aristophanes selbst beruhen.

I. —⏑ ⏑ | — ⏑ ||
⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | — ∧ ||
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

II. ⏑ ⋮ — ω | — ω | — ω | ⊔ | — ∧ ||
⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | — ∧ || 5
— ω | — ω | — ω | — ω | — ∧ ||
⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | — ∧]

III. ω ⋮ — ω | — ω̆ | — ω | — ∧ ||
— ω | — ω | — ω | — ⏑ ||
— ω | — ω | — ω | — ⏑ || 10
⏑⏑⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧]

IV. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
— ω | — ω | — ω | — ω || — ω | — ω || — ≥ | — ⏑ | — ⏑ |
⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | ⏑ ⏑ ω | — ∧] — ⏑ ||

I. 2 = πρ. 4 . 4 .

II. . 5 . 4 . 5 . 4 .

III. . 4 . 4 . 4 . 4 .

IV. . 4 . 4 . 2 . 4 . 4 .

IX. (851—858 || 895—902).

σ. Ὁμορροθῶ, συνθέλω,
συμπαραινέσας ἔχω
προσόδια μεγάλα
Σεμνὰ προσιέναι θεοῖσιν·
5 ἅμα δὲ προσέτι χάριτος ἕνεκα
προβάτιόν τι θύειν.
Ἴτω ἴτω, ἴτω δὲ Πυθιὰς βοά·
συνᾳδέτω δὲ Χαῖρις ᾠδάν.

ἀ. Εἶτ' αὖθις αὖ τἄρα σοι
δεῖ με δεύτερον μέλος
χέρνιβι θεοσεβὲς
Ὅσιον ἐπιβοᾶν, καλεῖν δὲ
5 μάκαρας, ἕνα τινὰ μόνον, εἴπερ
ἱκανὸν ἕξετ' ὄψον.
Τὰ γὰρ παρόντα θύματ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν
γένειόν ἐστι καὶ κέρατα.

Dass ein Trimeter die Periodologie unterbreche, ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung. Eurh. § 11, 4.

IX.

I. ≥ ⁝ ‿ ‿ | ⊔ | ‿ ‿ | ‿ ∧ ‖
‿ ‿ | ‿ ‿ | ‿ ‿ | ‿ ∧ ‖
≥ ‿ ‿ | ‿ ‿ ‿ | ‿ ∧]]

II. ‿‿ ‿ | ‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ | ‿ ‿ ‖
‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ ‿ | ‿‿ ‿ ‖ 5
‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ | ⊔ | ‿ ∧ ‖

Trim.

‿ ⁝ ‿ ‿ | ‿ ‿ | ‿ ‿ | ‿ ‿]]

I. 4 : 4 : 3 = ἐπ.

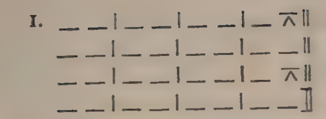
II. 4 : 4 : 4 : 4 = ἐπ.

X. (1058—1070 || 1088—1100).

σ. Ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς·
πᾶσαν μὲν γὰρ ὀπτεύω,
5 Σώζω δ' εὐθαλεῖς καρπούς,
κτείνων παμφύλων γένναν
θηρῶν, ἃ πάντ' ἐν γαίᾳ
Ἐκ κάλυκος αὐξανόμενα γένυσιν πολυφάγοις
δένδρεσί τ' ἐφημένα καρπὸν ἀποβόσκεται·
10 Κτείνω δ' οἳ κήπους εὐώδεις
φθείρουσιν λύμαις ἐχθίσταις·
Ἑρπετά τε καὶ δάκετα πάνθ' ὅσαπερ ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος
ἐν φοναῖς ὄλλυται.

ἀ. Εὔδαιμον φῦλον πτηνῶν
οἰωνῶν, οἳ χειμῶνος μὲν
χλαίνας οὐκ ἀμπισχνοῦνται·
οὐδ' αὖ θερμὴ πνίγους ἡμᾶς
5 Ἀκτὶς τηλαυγὴς θάλπει·
ἀλλ' ἀνθηρῶν λειμώνων
φύλλων κόλποις ἐνναίω,
Ἡνίκ' ἂν ὁ θεσπέσιος ὀξὺ μέλος ἀχέτας
θάλπεσι μεσημβρινοῖς ἡλιομανὴς βοᾷ.
10 Χειμάζω δ' ἐν κοίλοις ἄντροις,
Νύμφαις οὐρείαις ξυμπαίζων·
Ἤρινά τε βοσκόμεθα παρθένια λευκότροφα μύρτα, Χαρίτων
τε κηπεύματα.

X.



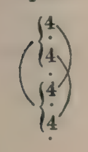
II. – –|– –|– –|– ⊼‖ 5
– –|– –|– –|– ⊼‖
– –|– –|– –|– ⊼]]

III. – ∪ ∪ ∪ |– ∪ ∪ ∪ . ‖∪∪ ∪ ∪∪|∪∪ ∪ –‖
– ∪ ∪ ∪ | – ∪ –, ‖– ∪ ∪ ∪| – ∪ –]]

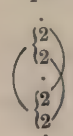
IV. – –|– –|– –|– –‖ 10
– –|– –|– –|– –]]

V. – ∪ ∪ ∪ |– ∪ ∪ ∪, ‖. – ∪ ∪ ∪|– ∪ ∪ ∪|– ∪ ∪ ∪‖
– ∪ – | – ∪ –]]

I. spond. II. spond. III. päon. IV. spond. V. päon.



4 · 4 · 4



4 · 4

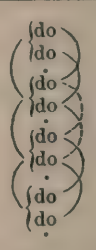
2 3 2

XI. (1188—1195 || 1262—268).

σ. Πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς
πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς· ἀλλὰ φύλαττε πᾶς
ἀέρα περινέφελον, ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο,
μή σε λάθῃ θεῶν τις ταύτῃ περῶν.

ἀ. Ἀποκεκλῄκαμεν διογενεῖς θεοὺς
μηκέτι τὴν ἐμὴν διαπερᾶν πόλιν,
μηδέ τιν᾽ ἱερόθυτον ἀνὰ δάπεδον ἔτι
τῇδε βροτῶν θεοῖσι πέμπειν καπνόν.

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
⏑̆> ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, ⏑̆> ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — . ⏑̆> . ‖ — — ⏑ | — ∧]



Str. 3 lies ἀ̄ε̆ρα.

XII. (1313—1334).

σ. Χ. Ταχὺ δ᾽ ἂν πολυάνορα ταν πόλιν
καλοῖ τις ἀνθρώπων.
τύχη μόνον προσείη.
κατέχουσι δ᾽ ἐρῶντες ἐμᾶς πόλεως.
5 Π. θᾶττον φέρειν κελεύω.
Χ. Τί γὰρ οὐκ ἔνι ταύτῃ
καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;
Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσιαι Χάριτες,
τό τε τῆς ἀγανόφρονος Ἡσυχίας
10 εὐάμερον πρόσωπον.

μεσ. Π. Ὡς βλακικῶς διακονεῖς·
οὐ θᾶττον ἐγκονήσεις;

X̄. Φερέτω κάλαϑον ταχύ τις πτερῶν, ἀ.
σὺ δ' αὖϑις ἐξόρμα,
τύπτων γε τοῦτον ὡδί.
πάνυ γὰρ βραδύς ἐστί τις ὥσπερ ὄνος.
Π. Μανῆς γάρ ἐστι δειλός. 5
X̄. Σὺ δὲ τὰ πτερὰ πρῶτον
διάϑες τάδε κόσμῳ.
Τά τε μουσίχ' ὁμοῦ τά τε μαντικὰ καὶ
τὰ ϑαλάττι'. ἔπειτα δ' ὅπως φρονίμως
πρὸς ἄνδρ' ὁρῶν πτερώσεις. 10

Strophe.

I.	Cho.	ω ⁝ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	I. 4.	
		⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖	4.	
		≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖	4.	
		ω ⁝ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖	4.	
	Ph.	≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]	4.	5
II.	Cho.	ω ⁝ —⏑ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖	II. 3.	
		ω ⁝ —⏑ ⏑ | ∟ | — ∧]]	3.	
III.		ω ⁝ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖	III. 4.	
		ω ⁝ —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖	4.	
		> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]	4.	10

Mittelsatz.

Ph.	—⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖	4.
	≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]	4.

XIII. (1470—1481 || 1482—1493. || 1533—1564 || 1694—1705).

α′. Πολλὰ δὴ καὶ καινὰ καὶ θαυμάστ' ἐπεπτόμεθα, καὶ δεινὰ πράγματ' εἴδομεν.
ἔστι γὰρ δένδρον πεφυκὸς ἔκτοπόν τι, καρδίας ἀπωτέρω, Κλεώνυμος,
Χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλλως δὲ δειλὸν καὶ μέγα.
Τοῦτο τοῦ μὲν ἦρος ἀεὶ βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ,
5 τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν τὰς ἀσπίδας φυλορροεῖ.

β′. Ἔστι δ' αὖ χώρα πρὸς αὐτῷ τῷ σκότῳ πόρρω τις ἐν τῇ λύχνων ἐρημίᾳ,
ἔνθα τοῖς ἥρωσιν ἄνθρωποι ξυναριστῶσι καὶ ξύνεισι, πλὴν τῆς ἑσπέρας.
Τηνικαῦτα δ' οὐκέτ' ἦν ἀσφαλὲς ξυντυγχάνειν.
Εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἥρῳ τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστῃ,
5 γυμνὸς ἦν πληγεὶς ὑπ' αὐτοῦ πάντα τἀπιδέξια.

γ′. Πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λίμνη τις ἔστ', ἄλουτος οὗ ψυχαγωγεῖ Σωκράτης·
ἔνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν, ἣ ζῶντ' ἐκεῖνον προὔλιπε,
Σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀμνόν τιν', ἧς λαιμοὺς τεμών,
Ὥσπερ Οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε, κᾆτ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν
5 πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλου Χαιρεφῶν ἡ νυκτερίς.

δ′. Ἔστι δ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ Κλεψύδρᾳ πανοῦργον ἐγγλωττογαστόρων γένος,
οἳ θερίζουσίν τε καὶ σπείρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτταισι συκάζουσί τε·
Βάρβαροι δ' εἰσὶν γένος, Γοργίαι τε καὶ Φίλιπποι.
Κἀπὸ τῶν ἐγγλωττογαστόρων ἐκείνων τῶν Φιλίππων
5 πανταχοῦ τῆς Ἀττικῆς ἡ γλῶττα χωρὶς τέμνεται.

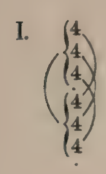
XIII.

I. — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — . ≳ ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | ⌊ . ‖ — ⏑ |
— ≳ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — . ≳ . ‖ ⏖ ⏑ | — ≳ | — ⏑ | —, ≳ ‖ — ⏑ |
— ≳ | — ⏑ | — ∧]]

II. ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⌊ . ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧]]

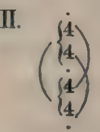
III. — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — . ≳ . ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — . ≳ . ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧]] 5

I.



II. 4) 4

III.



XIV. (1720—1765).

α'. Χ. Ἄναγε, δίεχε, πάραγε, πάρεχε,
περιπέτεσθε,
μάκαρα μάκαρι σὺν τύχᾳ.

β'. Ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους.
ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τῇδε πόλει γήμας.

συ.α'. Μεγάλαι μεγάλαι κατέχουσι τύχαι
γένος ὀρνίθων
διὰ τόνδε τὸν ἄνδρ'. ἀλλ' ὑμεναίοις
καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾠδαῖς
5 αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.

γ'. Ἥρᾳ ποτ' Ὀλυμπίᾳ
τῶν ἠλιβάτων θρόνων
ἄρχοντα θεοῖς μέγαν
Μοῖραι ξυνεκοίμισαν
5 Ἐν τοιῷδ' ὑμεναίῳ.
Ὑμὴν ὦ, Ὑμέναι' ὦ.

δ'. Ὁ δ' ἀμφιθαλὴς Ἔρως,
χρυσόπτερος ἡνίας
εὔθυνε παλιντόνους,
Ζηνὸς πάροχος γάμων
5 Τῆς τ' εὐδαίμονος Ἥρας.
Ὑμὴν ὦ, Ὑμέναι' ὦ.

συ.β'. Ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ᾠδαῖς·
ἄγαμαι δὲ λόγων. ἄγε νυν αὐτοῦ
καὶ τὰς χθονίας κλήσατε βροντάς,
τάς τε πυρώδεις Διὸς ἀστεροπάς,
5 δεινόν τ' ἀργῆτα κεραυνόν.

XIV.

α′.

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

β′.

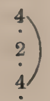
— — | ⊔ | — — | ⊔, ‖ ⊔ | ⊔ | — ⊼ ‖
— ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ ⏑ | — — | — ⊼]]

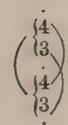
γ′=δ′.

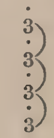
I. > ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

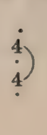
II. — > | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 5
— > | ⏖ ⏑ | ∟ | — ∧]]

α′. chor. β′.=dact. γ′ und δ′. I. log. II. log.









ε′. Ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος,
ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυαχέες
ὀμβροφόροι θ᾽ ἅμα βρονταί,
5 οἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει.

ϛ′. Διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας,
καὶ πάρεδρον Βασίλεια ἔχει Διός.
Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι᾽ ὤ.

ζ′. Π. Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν, ὦ φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ᾽, ἐπί τε πέδον Διὸς καὶ λέχος γαμήλιον.

η′. Ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴρων δὲ κουφιῶ σ᾽ ἐγώ.

ϑ′. Χ. Ἀλαλαλαί, ἰή Παιών,
τήνελλα καλλίνικος, ὦ
δαιμόνων ὑπέρτατε.

ε′.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ | — ⊼ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ | — ⊼ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⊔ | — ⊼]] 5

ς′.

◡ ⁝ ◡ ◡ ◡ | ⏗ ◡ | ∟ | — ∧ ||
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ||
— > | ⏗ ◡ | ∟ | — ∧]]

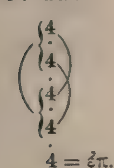
ζ′=η′.

◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟, || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
◡ ⁝ ◡◡ ◡ | ◡◡ ◡ | — ◡ | ∟. || — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

ϑ′.

◡ ◡ ◡ | — ◡ || — ◡ | — ∧ ||
> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ||
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]

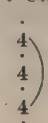
ε′. dact. ς′. gemischt. ζ′=η′. chor. ϑ′. chor.



4 = ἐπ.

log. 4
dact. 4
log. 4





Lysistrata.

I. (256—265 || 271—280).

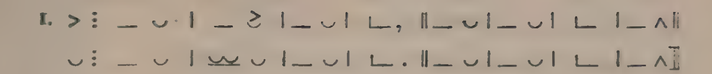
σ. Ἦ πόλλ' ἄελπτ' ἔνεστιν ἐν τῷ μακρῷ βίῳ, φεῦ,
ἐπεὶ τίς ἄν ποτ' ἤλπισ', ὦ Στρυμόδωρ', ἀκοῦσαι
Γυναῖκας, ἃς ἐβόσκομεν κατ' οἶκον ἐμφανὲς κακόν,
κατὰ μὲν ἅγιον ἔχειν βρέτας, κατά τ' ἀκρόπολιν ἐμὰν λαβεῖν,
5 κλῄθροις δὲ καὶ μοχλοῖσιν τὰ προσπύλαια πακτοῦν;

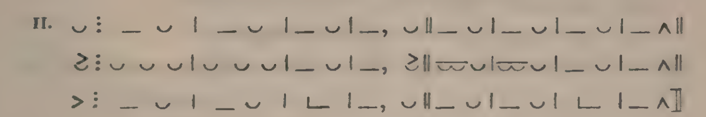
Ἀλλ' ὡς τάχιστα πρὸς πόλιν σπεύσωμεν, ὦ Φιλοῦργε,
ὅπως ἂν αὐταῖς ἐν κύκλῳ θέντες τὰ πρέμνα ταυτί,
ὅσαι τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἐνεστήσαντο καὶ μετῆλθον,
μίαν πυρὰν νήσαντες ἐμπρήσωμεν αὐτόχειρες
πάσας ὑπὸ ψήφου μιᾶς, πρώτην δὲ τὴν Λάκωνος.

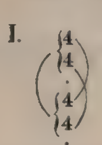
ἀ. Οὐ γὰρ μὰ τὴν Δήμητρ' ἐμοῦ ζῶντος ἐγχανοῦνται·
ἐπεὶ οὐδὲ Κλεομένης, ὃς αὐτὴν κατέσχε πρῶτος,
Ἀπῆλθεν ἀψάλακτος, ἀλλ' ὅμως Λακωνικὸν πνέων
ᾤχετο παρά θ' ὅπλα δοὺς ἐμοί, σμικρόν τ' ἔχων τριβώνιον,
5 πινῶν, ῥυπῶν, [ἄλεκτός τ' ὤν], ἓξ ἐτῶν ἄλουτος.

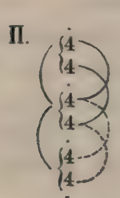
Die drei Versarten in der Strophe, sowie die andere in der recitativen Mittelpartie gehören allesammt dem recitativen Typus an und sind als sehr verwandt S. 302 unter den Nummern IX—XI

I.









---

hinter einander aufgezählt worden. Gstr. 5 habe ich ἄλεκτος nach Bergk's Vermuthung statt ἀπαράτιλτος geschrieben; das Metrum aber verlangte noch die Einfügung von τ' ὤν.

II. (321—334 || 335—349).

σ. Πέτου πέτου, Νικοδίκη, πρὶν ἐμπεπρῆσθαι Καλύκην
τε καὶ Κρίτυλλαν περιφυσήτω
ὑπό τε νόμων ἀργαλέων ὑπό τε γερόντων ὀλέθρων.
Ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑστερόπους βοηθῶ
5 νῦν δὴ γὰρ ἐμπλησαμένη τὴν ὑδρίαν κνεφαία
Μόγις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου
χυτρείου,
Δούλαισιν ὠστιζομένη [περὶ τὰς ὁδοὺς ἠλιβάτους]
στιγματίαις θ', ἁρπαλέως
ἀραμένη, ταῖσιν ἐμαῖς δημότισιν καομέναις
10 φέρουσ' ὕδωρ βοηθῶ.

ἀ. Ἤκουσα γὰρ τυφογέροντας ἄνδρας ἔρρειν, στελέχη
φέροντας, ὥσπερ βαλανεύσοντας
ἐς πόλιν [ὁμοῦ τρισσοβαρῆ] δεινότατ' ἀπειλοῦντας ἐπῶν,
Ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυσαρὰς [πλάτιδας] ἀνθρακεύειν·
5 ἅς, ὦ θεά, μή ποτ' ἐγὼ πιμπραμένας ἴδοιμι,
Ἀλλὰ πολέμου καὶ μανιῶν ῥυσαμένας Ἑλλάδα καὶ πόλεις,
Ἐφ' οἷσπερ, ὦ χρυσολόφα πολιοῦχε, σὰς ἔσχον ἕδρας.
καί σε καλῶ ξύμμαχον, ὦ
Τριτογένει' ἤν τις ἐκείνας ὑποπίμπρησιν ἀνήρ,
10 φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν.

Die vorliegende Strophe zeigt in ausgezeichneter Weise den Werth der fälschlich Choriamben genannten Verbindungen.

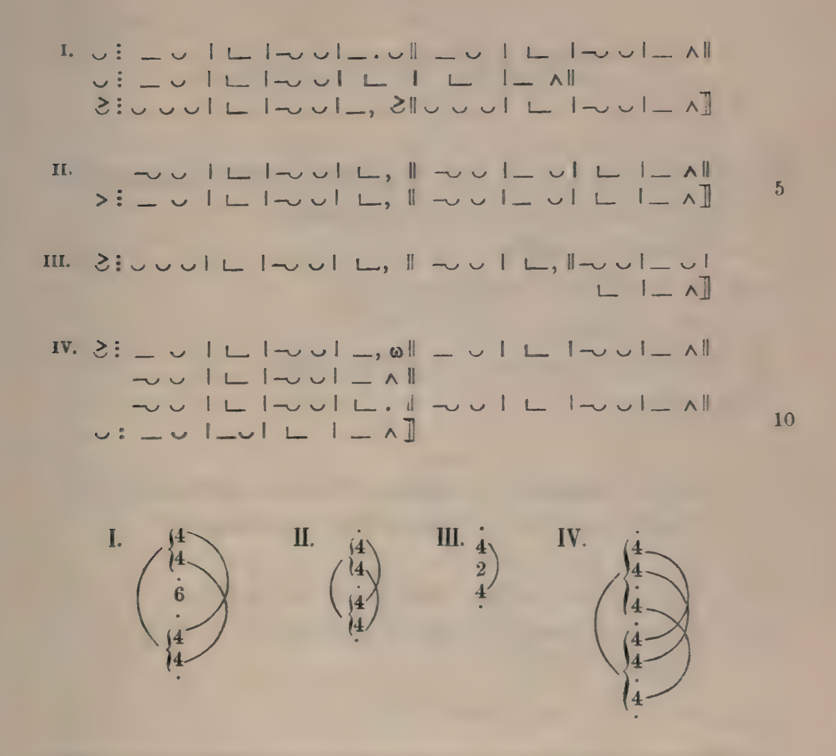
Str. 7 habe ich die Lücke durch [περὶ τὰς ὁδοὺς ἠλιβάτους] ergänzt.

Die Gegenstrophe leidet an schweren Interpolationen.

V. 3 ist ὡς τριτάλαντον βάρος, das weder grammatisch einfügbar ist, noch mit dem Metrum stimmt, offenbar eine Glosse, durch die ein seltnes Epithet zu στελέχη erklärt werden sollte. Ich vermuthete deshalb

[ὁμοῦ τρισσοβαρῆ].

II.



V. 4 passte γυναῖκας nicht ins Metrum; auch dieses Wort ist eine Glosse für eins von derselben Bedeutung; es passt nur [πλάτιδας].

πλᾶτις kommt auch Ach. 132 vor.

III. (476—483 || 541—548).

σ. **Χ.ΓΕ.** Ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;
οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτὰ ταῦτ', ἀλλὰ βασανιστέον
Τόδε σοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν
5 Κραναὰν κατέλαβον,
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν,
ἱερὸν τέμενος.

Χ.ΓΥ. Ἀπαίρετ', ὦ γυναῖκες, ἀπὸ τῶν καλπίδων, ὅπως ἂν
ἐν τῷ μέρει χἠμεῖς τι ταῖς φίλαισι συλλάβωμεν.

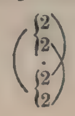
ἀ. Ἐγὼ γὰρ [εἶτ] οὔποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη,
οὐδὲ τὰ γόνατα κόπος [γ'] ἕλε καματηφόρος.
Ἐθέλω δ' ἐπὶ πᾶν
ἰέναι μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἕνεχ', αἷς
5 ἔνι φύσις, ἔνι χάρις
ἔνι δέ θράσος, ἔνι δὲ σοφόν, ἔνι φιλόπολις
ἀρετὴ φρόνιμος.

III.

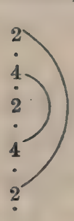
I. ⏓⁝ – ⏑ ⏖ | – ⏑ ⏑ ⏑, ‖ – ⏑ – | – ⏑ – ‖
– ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ –]]

II. ⏑⏑⁝ – ⏑ ⏑ | – ⋀ ‖
⏑⏑⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⋀ ‖
⏑⏑⁝ ⏖ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⋀ ‖ 5
⏑⏑⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⋀ ‖
⏑⏑⁝ – ⏑ ⏑ | – ⋀]]

I. päon.



II. anap.



Gstr. 1 habe ich [εἶτ'] und 2 [γ'] ergänzt.

IV. (614—625 || 636—647).

σ. Χ.ΓΕ. Οὐκ ἔτ' ἔργον ἐγκαθεύδειν, ὅστις ἐστ' ἐλεύθερος·
ἀλλ' ἐπαποδυώμεθ', ἄνδρες, τουτῳὶ τῷ πράγματι.
Ἤδη γὰρ ὄζειν ταδὶ πλειόνων καὶ μειζόνων
πραγμάτων μοι δοκεῖ,
5 καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἱππίου τυραννίδος·
Καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακώνων τινὲς
δεῦρο συνεληλυθότες ἄνδρες ἐς Κλεισθένους
Τὰς θεοῖς ἐχθρὰς γυναῖκας ἐξεπαίρωσιν δόλῳ
Καταλαβεῖν τὰ χρήμαθ' ἡμῶν τόν τε μισθόν, ἔνθεν ἔζων
ἐγώ.

ἀ. Χ.ΓΥ. Οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἴκαδ' ἡ τεκοῦσα γνώσεται.
ἀλλὰ θώμεσθ', ὦ φίλαι γρᾶες, ταδὶ πρῶτον χαμαί.
Ἡμεῖς γάρ, ὦ πάντες ἀστοί, λόγων κατάρχομεν
τῇ πόλει χρησίμων·
5 εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με.
Ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθὺς ἠρρηφόρουν·
εἶτ' ἀλετρὶς ἦ δεκέτις οὖσα τἀρχηγέτι·
Κἆτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίοις·
Κἀνανηφόρουν ποτ' οὖσα παῖς καλὴ ἔχουσ' ἰσχάδων ὁρμαθόν.

Man sieht, wie leicht synkopirte Choreen in Päonen übergehen: der Takt ♩♪♩ erscheint so nur als eine Beschleunigung des anderen, ♩♪♩.

IV.

I. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ≳, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏗ ≳ | — ⏑ | — . ≳. ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ⟧

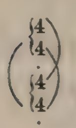
II. > ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟, ‖ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — . ≳. ‖ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ⟧ 5

III. — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ —, ‖ — ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑, ‖ — ⏑ — | — ⏑ — ⟧

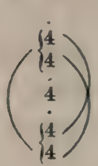
IV. — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ⟧

V. ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ≳, ‖ — ⏑ | — ≳, ‖ — ⏑ | ∟ | — ⏑ |
— ∧ ⟧

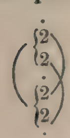
I. chor.



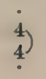
II. chor.



III. päon.



IV. chor.



V. chor.



V. (658—670 || 682—695).

σ. X.ΓΕ. Ταῦτ' οὖν οὐχ ὕβρις τὰ πράγματ' ἐστὶ
πολλή; κἀπιδώσειν μοι δοκεῖ τὸ χρῆμα μᾶλλον.
'Αλλ' ἀμυντέον τὸ πρᾶγμ' ὅστις γ' ἐνόρχης ἔστ' ἀνήρ.
ἀλλὰ τὴν ἐξωμίδ' ἐκδυώμεϑ', ὡς τὸν ἄνδρα δεῖ
5 ἀνδρὸς ὄζειν εὐϑύς, ἀλλ' οὐκ ἐντεϑριῶσϑαι πρέπει.
'Αλλ' ἄγετε, λευκόποδες, οἵπερ ἐπὶ Λειψύδριον ἤλϑομεν,
ὅτ' ἦσαν ἔτι,
Νῦν δεῖ, νῦν ἀνηβῆσαι πάλιν κἀναπτερῶσαι
πᾶν τὸ σῶμα κἀποσείσασϑαι τὸ γῆρας τόδε.

ἀ. X.ΓΥ. Εἰ νὴ τὼ ϑεώ με ζωπυρήσεις,
λύσω τὴν ἐμαυτῆς ὗν ἐγὼ δὴ καὶ ποιήσω
Τήμερον τοὺς δημότας βωστρεῖν σ' ἐγὼ πεκτούμενον.
ἀλλὰ χἡμεῖς, ὦ γυναῖκες, ϑᾶττον ἐκδυώμεϑα,
5 ὡς ἂν ὄζωμεν γυναικῶν αὐτοδὰξ ὠργισμένων.
Νῦν πρὸς ἔμ' ἴτω ἴτω τις, ἵνα μή ποτε φάγῃ σκόροδα,
μηδὲ κυάμους μέλανας.
῾Ως εἰ καὶ μόνον κακῶς ἐρεῖς, ὑπερχολῶ γάρ,
ἀετὸν τίκτοντα κάνϑαρός σε μαιεύσομαι.

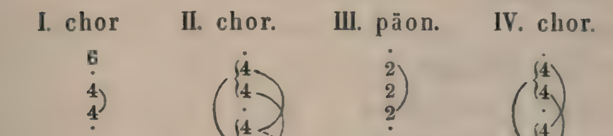
V.

I. ∟ | ∟ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖
∟ | ∟ | – ⏑ | – >, ‖ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ⏑]]

II. – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | –, > ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – > | – ⏑ | – ≥. ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
– ⏑ | – > | – ⏑ | – >, ‖ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧]] 5

III. – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑, ‖ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑, ‖ – ⏑ ⏑ ⏑ |
– ⏑ ⏑ ⏑]]

IV. ∟ | ∟ | – ⏑ | –. ≥ ‖ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ⏑ ‖
– ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ≥ ‖ – ⏑ | ∟ | – ⏑ | – ∧]]



VI. (781—828).

α′. X.ΓΕ. Μῦθον
βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὅν ποτ' ἤκουσ'
αὐτὸς ἔτι παῖς ὤν.
Οὕτως
5 ἦν Μελανίων νεανίσκος, ὃς
φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
Κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει·
κᾆτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
10 καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν
οἴκαθ' ὑπὸ μίσους.
Οὕτω
τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
15 κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.
Βούλομαί σε, γραῦ, κύσαι,
X.ΓΥ. κρόμμυόν τἄρ' οὐκ ἔδει.
X.ΓΕ. κἀνατείνας λακτίσαι.
20 X.ΓΥ. τὴν λόχμην πολλὴν φορεῖς.
X.ΓΕ. καὶ Μυρωνίδας γὰρ ἦν
Τραχὺς ἐντεῦθεν μελάμπυγός τε τοῖς ἐχθροῖς ἅπασιν, ὡς
δὲ καὶ Φορμίων.

VI.

I.	a.	— —	
		— ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ ‖	
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ⊼ ‖̑	
II.		— —	
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡◡ | — ◡ — ‖	5
		— ⁝ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ —]	
III.		— ⁝ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ⊼ ‖	
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ⊼ ‖	
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ⊼ ‖	
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ⊼ ‖	10
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ ‖	
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ⊼]	
IV.		— —	
		— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ◡ ‖	
		— ◡ | — > | — ◡ | — ◡ ‖	15
		— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — | — ◡ —]	
V.		— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖	
	b.	— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖	
	a.	— ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖	
	b.	— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖	20
	a.	— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]	
VI.		— ◡ | — > | — ◡ | — . > ‖ — ◡ | — > | — ◡ | — . ◡ . ‖	
		— ◡ | ⌞ | — ◡ | — ∧]	

II. päon.	III. päon.	IV. gemischt.	V chor.	VI. chor.
3 · 3	2 · 2 · 2 · 2 · 2 · 2	chor. 4 · 4	4 · 4 · 4 · 4 · 4	4 4 4
		päon. 3 = ἐπ.		

β'. X.ΓΥ. Κἀγὼ
βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι
τῷ Μελανίωνι.
Τίμων
5 ἦν τις αἴδρυτος ἀβάτοισιν ἐν
σκώλοισι τὰ πρόσωπα περιειργμένος,
Ἐρινύος ἀπορρώξ.
οὗτος [ἄρ'] ὁ Τίμων
ᾤχεθ' ὑπὸ μίσους
10 * * * * * * * *
πολλὰ καταρασάμενος
ἀνδράσι πονηροῖς.
Οὕτω
κεῖνος ὑμῶν ἀντεμίσει
15 τοὺς πονηροὺς ἄνδρας ἀεί,
ταῖσι δὲ γυναιξὶν ἦν φίλτατος.
Τὴν γνάθον βούλει θένω;
X.ΓΕ. μηδαμῶς· ἔδεισά γε.
X.ΓΥ. ἀλλὰ κρούσω τῷ σκέλει;
20 X.ΓΕ. τὸν σάκανδρον ἐκφανεῖς.
X.ΓΥ. ἀλλ' ὅμως ἂν οὐκ ἴδοις
Καίπερ οὔσης γραὸς ὄντ' αὐτὸν κομητήν, ἀλλ' ἀπεψιλωμένον τῷ λύχνῳ.

Ich habe geändert:
α' V. 5. ἦν Μελανίων νεανίσκος, ὃς für ἦν νεανίσκος Μελανίων τις, ὃς
β' V. 7. Ἐρινύος für Ἐρινύων.
8. [ἄρ'] für οὖν.

VI. (781—828).

Die beiden Erzählungen (vom Dichter selbst μῦθοι genannt), bilden keineswegs eine Strophe und Gegenstrophe, da kein einheitlicher Strophenbau vorhanden ist, auch der Inhalt einer solchen Gliederung in zwei feste Ganze widerspricht. Nachdem vielmehr der Chor der Greise seine Composition vorgetragen hat, ahmt diese derjenige der Weiber bis ins Einzelne nach, eine eben so komische als geistreiche Erfindung des Aristophanes. Gedicht wird gegen Gedicht eingesetzt, nicht ein und dasselbe Gedicht in Strophe und Gegenstrophe getheilt. Wenn dieses schon daraus klar ist, dass beide Abtheilungen einen völlig selbständigen Inhalt haben, so wird es vollkommen evident durch die Composition. Jedes Gedicht zerfällt gleichmässig in 6 Abschnitte, die keineswegs immer Perioden bilden, wie bei einer Strophe durchaus zu fordern war. Abschnitt I beginnt mit einem einzelnen Worte aus zwei gedehnten Silben — der Erzähler bedenkt sich und hat vorläufig ein Anfangswort gefunden; nun geht er in den singenden Ton über, und die nächsten beiden Verse zeigen die Taktmasse, worin die Composition gehalten sein soll. Es beginnt die Erzählung wieder mit dem Worte des Bedenkens (οὕτω, resp. Τίμων), meist in den äusserst komischen katalektischen päonischen Dimetern gehalten (Abschn. II—III); Abschn. IV geht in eine lebhafte Tanzweise über, kehrt aber noch einmal zu den Päonen zurück. Abschn. V ist ein Kordax, wechselsweise von beiden Chören getanzt und gesungen, und Abschn. VI kehrt in eine weniger orchestische Singweise zurück. Also halb prosaische Erzählung, dann lyrische Fassung, dann ein Wechseltanz, dann wieder eine blosse Singweise — eine Composition, die ihres Gleichen nicht hat und doch keinem Missverständnisse in rgend einer Art unterliegen kann.

V. 2 hat ein nicht gestattetes Metrum (§ 14, 3). Dass die Komik zu solchen Mitteln greift, ist natürlich; aber der Vers wird auch noch gar nicht gesungen, ist also declamatorisch und malt das lange Besinnen der Vortragenden.

VII. (1043—1058. || 1059—1072. || 1188—1203. || 1204—1215).

α'. Οὐ παρασκευαζόμεσθα τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὦνδρες, φλαῦρον εἰπεῖν οὐδὲ ἕν·
'Αλλὰ πολὺ τοὔμπαλιν πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν
καὶ δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ καὶ τὰ παρακείμενα.
'Αλλ' ἐπαγγελλέτω
5 πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνή,
εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖται λαβεῖν, μνᾶς ἢ δύ' ἢ τρεῖς· ὡς πλέω 'στίν,
ἄχομεν βαλλάντια.
κἄν ποτ' εἰρήνη φανῇ,
ὅστις ἂν νυνὶ δανείσηται παρ' ἡμῶν, ἂν λάβῃ μηκέτ' ἀποδῷ.

β'. 'Εστιᾶν δὲ μέλλομεν ξένους τινὰς Καρυστίους, ἄνδρας καλούς τε κἀγαθούς.
Κἄστιν ἔτ' ἔτνος τι, καὶ δελφάκιον ἦν τί μοι,
καὶ τοῦτο τέθυχ', ὥστε κρέ' ἔδεσθ' ἁπαλὰ καὶ καλά.
Ἥκετ' οὖν εἰς ἐμοῦ
5 τήμερον· πρῷ δὲ χρὴ
τοῦτο δρᾶν λελουμένους αὐτούς τε καὶ τὰ παιδί', εἶτ' εἴσω βαδίζειν,
μηδ' ἐρέσθαι μηδένα,
ἀλλὰ χωρεῖν ἄντικρυς,
ὥσπερ οἴκαδ' εἰς ἑαυτῶν, γεννικῶς ὡς ἡ θύρα κεκλείσεται.

γ'. Στρωμάτων δὲ ποικίλων καὶ χλανιδίων καὶ ξυστίδων καὶ χρυσίων, ὅσ' ἐστί μοι,
Οὐ φθόνος ἔνεστί μοι πᾶσι παρέχειν φέρειν
τοῖς παισίν, ὁπόταν τε θυγάτηρ τινὶ κανηφορῇ.
Πᾶσιν ὑμῖν λέγω
5 λαμβάνειν τῶν ἐμῶν
χρημάτων νῦν ἔνδοθεν, καὶ μηδὲν οὕτως εὖ σεσημάνθαι τὸ μὴ οὐχὶ
τοὺς ῥύπους ἀνασπάσαι,
χἄττ' ἂν ἔνδον ᾖ φορεῖν.
ὄψεται δ' οὐδὲν σκοπῶν, εἰ μή τις ὑμῶν ὀξύτερον ἐμοῦ βλέπει.

Εἰ δέ τῳ μὴ σῖτος ὑμῶν ἔστι, βόσκει δ' οἰκέτας καὶ σμικρὰ δ'.
πολλὰ παιδία,
῞Εστι παρ' ἐμοῦ λαβεῖν πυρίδια λεπτὰ μέν,
ὁ δ' ἄρτος ἀπὸ χοίνικος ἰδεῖν μάλα νεανίας.
῞Οστις οὖν βούλεται
τῶν πενήτων ἴτω 5
εἰς ἐμοῦ σάκους ἔχων καὶ κωρύκους, ὡς λήψεται πυρούς· ὁ Μανῆς δ'
οὑμὸς αὐτοῖς ἐμβαλεῖ.
πρός γε μέντοι τὴν θύραν
προαγορεύω μὴ βαδίζειν τὴν ἐμήν, ἀλλ' εὐλαβεῖσθαι τὴν κύνα.

I. — ◡ | — ≥ | — ◡ | — . ≥ . ‖ ◡◡ ◡ | — ≥ | — ◡ | — . ≥ . ‖ — ◡ |
— ≥ | — ◡ | — ∧]]

II. — ◡ ◡ ◡ | — ◡ —, ‖ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ‖
≥ ⁝ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ ◡ . ‖ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ —]]

III. — ◡ | ⌊ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | ⌊ | — ◡ | — ∧ ‖ 5
— ◡ | — ≥ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — . ≥ . ‖ — ◡ | — > | — ◡ |
— ◡ |
— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ≥ | — ◡ | — . > . ‖ — ◡ | — . > . ‖ — ◡ | ◡◡ ≥ | ◡◡ ◡ |
— ∧]]

I. chor. — 4 4 4

II. pāon. — 2 2 2 2

III. chor. — 4 4 4 2 4 4 4 4 2 4

VIII. (1247—1272).

῞Ορμαον τὼς κυρσανίως, ὦ Μναμόνα, τάν τ' ἐμαν
μῶαν, ἅτις οἶδεν ἀμὲ τώς τ' Ἀσαναίως,
ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ
πρόκροον ϑείκελοι ποττὰ κῶλα,
5 τὼς Μήδως τ' ἐνίκων·
ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας ἆγεν ᾇπερ τὼς κάπρως
ϑάγοντας ἰῷ τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἤνσει·
Πολὺς δ' ἅμα καττῶν σκελῶν ἵετο.
ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως
10 τᾶς ψάμμας, τοὶ Πέρσαι.
Ἀγρότερ' Ἄρτεμι σηροκτόνε
μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς,
ὡς συνέχῃς πολὺν ἀμὲ χρόνον.
15 Νῦν δ' αὖ φιλία τ' αἰὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνϑήκαισι καὶ τᾶν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων
παυσαίμεϑα· ὦ δεῦρ' ἴϑι, δεῦρ', ὦ κυναγὲ παρσένε.

Dem Charakter eines dorischen Hyporchems (§ 32, 3) entsprechen vorzüglich gut die mit dem Wesen des Volkes so schön stimmenden Dehnungen, ferner die Mannigfaltigkeit in der Ausdehnung der Sätze, die gewiss nicht bei Pindar allein vorkam, sondern überhaupt für die chorische Dichtung des dorischen Stammes charakteristisch war.

VIII.

I. — > | — > | ⁓ ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
ω ⁝ ⁓ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ ‖
∟ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ ‖ 5
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ∟, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | ∟, ‖ — ⏑ | ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | — ⏑]

II. ⏑ ⁝ ⁓ ⏑ | ∟ | — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧]
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
∟ | ∟ | ∟ | ∟ | ∟ | — ∧] 10

III. ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | — ∧ ‖
ω ⁝ — ⏑ | ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
∟ | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | ⁓ ⏑ | — ∧]

IV. > ⁝ ⁓ ⏑ | ∟ | — ⏑ | ⁓ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖ 15
— ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⁓ ⏑ | ∟ | ⁓ ⏑ | ∟, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

I. 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 6 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .

II. 6 . 4 . 6 .

III. 4 . 4 . 4 . 4 .

IV. 6 = πρ. 4 4 . 4 4 .

IX. (1279—1294).

Πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας,
ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν·
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγεσίχορον Ἰήιον
εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,
5 ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται
Διά τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπί τε
πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,
Εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι
χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν
10 ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος,
ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.
Ἀλαλαλαὶ ἰὴ παιών·
αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί.
15 εὐοῖ εὐοῖ, εὐαῖ εὐαῖ.

Die vielen Auflösungen und die choreïschen Dactylen bilden, wie leicht aus der Vergleichung mit dem vorhergehenden und dem folgenden Hyporchem zu erkennen ist, keine Eigenthümlichkeit dieser Tanzweise überhaupt, sondern mehr die der attischen Tänze dieser Art.

IX.

I.	◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ‖	
	◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖	
	◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖	
	— ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖	
	— ω | — ω | — ω | — ω | — ◡ | — ∧ ‖	5
	◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ‖	
	◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧]]	
II.	— ω | — ω | — ω | — ω ‖	
	— ω | — ω | — ◡ | — ∧ ‖	
	— ω | — ω | — ω | — ω ‖	10
	— ω | — ω | — ◡ | — ∧]]	
III.	◡ ◡ ◡ | — ◡ | ◡ | — ∧ ‖	
	> ⁝ — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖	
	— ω | — ω | — ∧ ‖	
	◡ ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]]	15

I. 4 . 4 . 6 . 4 . 6 . 4 . 4 .

II. . 4 . 4 . 4 . 4 .

III. . 4 . 3 . 3 . 4 .

X. (1296—1320).

α′. Ταΰγετον αὖτ' ἐραννὸν ἐκλιπῶα,
Μῶα μόλε Λύκαινα πρεπτὸν ἁμὶν
κλέωα τὸν 'Αμύκλαις σιὸν
καὶ χαλκίοικον 'Ασάναν,
5 Τυνδαρίδας τ' ἀγαυώς,
τοὶ δὴ παρ' Εὐρώταν ψιάδδοντι.
Εἶα μάλ' ἔμβη,
ὢ εἶα κουφὰ πάλλων,
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες,
10 τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι
καὶ ποδῶν κτύπος.
῞Αιτε πῶλοι καὶ κόραι
πὰρ τὸν Εὐρώταν
ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν
15 ἀγκονιῶαι,
Ταὶ δὲ κόραι σείοντ' ᾇπερ Βακχᾶν
ϑυρσαδδωᾶν καὶ παδωᾶν.

β′. ῾Αγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς
ἁγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής.
'Αλλ' ἄγε κόμαν παραμπύκιδδε χερὶ ποδοῖν τε πάδη
ᾇ τις ἔλαφος· κρότον δ' ἁμᾶ ποίη χορωφελήταν.
20 καὶ τὰν σιὰν δ' αὖ τὰν κρατίσταν Χαλκίοικον ὕμνει
τὰν πάμμαχον . . . . . .

V. 5 habe ich ἀγαυώς für ἀγασώς geschrieben.

Die repetirte Periode von V. 20 an, kann nach § 32, 3 nicht zum Hyporcheme gehören und offenbart sich auch sonst als selbständige Tanzweise. Vgl. § 36, 2, wo die allgemeine Beobachtung erwähnt ist, nach der lange repetirte Perioden die Strophen nicht abschliessen. Nach Absonderung der beiden letzten Perioden aber bleibt ein Hyporchem von ausgezeichneter compositioneller Gliederung zurück. Vgl. die Anmerkung zu Thesm. III.

Die Notirung von Per. IV ist zweifelhaft, vielleicht ist der Text anders zu gestalten.

X.

α′. I. > ⋮ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
— ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⋮ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | ⏕ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
⏕ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖ 5
> ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | ∟ | ∟ | — ∧]

II. ⏕ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ ∟ | ∟ | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ 10
— ◡ | — ◡ | — ∧]

III. — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — > | — ∧ ‖
> ⋮ ∟ | — ◡ | ⏕ ◡ | — ∧ ‖
⏕ ◡ | ∟ | — ∧] 15

IV. ⏕ ◡ | — > | — > | ∟ | ∟ | — ∧ ‖
— > | — > | ∟ | ∟ | ∟ | — ∧]

β′. I. — > | — > | — > | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]

II. > ⋮ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖ 20
> ⋮ ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | — >, ‖ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — . . . .

α′. I. 6 = πρ. 6 4 4 4 6 II. 3 4 4 4 3 III. 4 3 4 3 IV. 6 6

β′. I. 4 4 II. 4 4 4 4 4 4

Die Thesmophoriazusen.

I. (312—330).

Δεχόμεσθαι καὶ θεῶν γένος
λιτόμεσθα ταῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς
φανέντας ἐπιχαρῆναι.
Ζεῦ μεγαλώνυμε χρυσολύρα τε,
5 Δῆλον ὃς ἔχεις ἱεράν,
καὶ σὺ παγκρατὴς κόρα
γλαυκῶπι χρυσόλογχε πόλιν
οἰκοῦσα περιμάχητον, ἐλθὲ δεῦρο·
Καὶ πολυώνυμε, θηροφόνη παῖ,
10 Λατοῦς χρυσώπιδος ἔρνος.
σύ τε πόντιε σεμνὲ Πόσειδον,
ἁλιμέδον, προλιπὼν
μύχον ἰχθυόεντ' οἰστροδόνητον,
Νηρέος εἰνάλιοί τε κόραι,
15 Νύμφαι τ' ὀρείπλαγκτοι.
Χρυσέα τε φόρμιγξ
ἀχήσειεν ἐπ' εὐχαῖς
ἡμετέραις· τελέως δ'
ἐκκλησιάσαιμεν Ἀθηνέων
20 εὐγενεῖς γυναῖκες.

I.

I. ω ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
ω ⁝ — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | ∟ | — ∧]

II. ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | — ◡ ‖
∟ | ◡ ◡ ◡ | ⏗ ◡ | — ∧ ‖ 5
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | ⏗ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]

III. ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | — ◡ ‖
> ⁝ — ◡ | ⏗ ◡ | ∟ | — ∧ ‖ 10
ω ⁝ ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ◡ ◡ | ⏗ ◡ | — ∧ ‖
ω ⁝ ⏗ ◡ | ∟ | ⏗ ◡ | — ◡ ‖
⏗ ◡ | ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | ∟ | ∟ | — ∧] 15

IV. — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
— > | ⏗ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
⏗ ◡ | ⏗ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏗ ◡ | ⏗ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧] 20

I. 4 . 4 . 4 .

II. . 4 . 4 . 4 . 4 . 6 = ἐπ.

III. 4 . 4 . 4 . 3 . 4 . 4 . 4 .

IV. 4 . 4 . 3 . 4 . 4 .

II. (352—371).

Ξυνευχόμεσθα τέλεα μὲν
πόλει, τέλεα δὲ δήμῳ
τάδ' εὔγματ' ἐκγενέσθαι.
Τὰ δ' ἄρισθ' ὅσοις προσήκει
5 νικᾶν λεγούσας. ὁπόσαι δ' ἐξαπατῶσιν παραβαίνουσί τε τοὺς
ὅρκους τοὺς νενομισμένους
Κερδῶν εἵνεκ' ἐπὶ βλάβῃ,
ἢ ψηφίσματα καὶ νόμον
ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι,
10 τἀπόρρητά τε τοῖσιν ἐχθροῖς
τοῖς ἡμετέροις λέγουσ',
ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῆς
χώρας οὕνεκ' ἐπὶ βλάβῃ,
ἀσεβοῦσ', ἀδικοῦσί τε τὴν πόλιν.
15 'Αλλ' ὦ παγκρατὲς
Ζεῦ, ταῦτα κυρώσειας, ὥσθ'
ἡμῖν θεοὺς παραστατεῖν,
καίπερ γυναιξὶν οὔσαις.

Der Bau der dritten Periode war aus der genauen Uebereinstimmung ihres ersten und ihres vorletzten Verses nicht nur im Metrum, sondern auch im Sinne und selbst im Wortausdrucke zu erkennen.

II.

I. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

II. ω ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ⌞ | ∽ ⏑ | ⌞, ‖ ∽ ⏑ | ⌞ ‖ ∽ ⏑ | ⌞ | ∽ ⏑ | — ∧ ‖ 5
— > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

III. — > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 10
— > | ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | — ∧ ‖
⌞ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
ω ⁝ ∽ ⏑ | ∽ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

IV. ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖ 15
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

I. 4 . 4 . 4 .

II. . 4 . 4 2 4 . 4 .

III. . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .

IV. . 4 . 4 . 4 . 4 .

III. (433—442).

Οὔπω ταύτης ἤκουσα
πολυπλοκωτέρας γυναικὸς
οὐδὲ δεινότερον λεγούσης.
Πάντα γὰρ λέγει δίκαια,
5 πάσας δ' ἰδέας ἐξήτασεν,
πάντα δ' ἐβάστασεν φρενί, πυκνῶς τε
ποικίλους λόγους ἀνεῦρεν
εὖ διεζητημένους.
Ὥστ' ἂν εἰ λέγοι παρ' αὐτὴν
10 Ξενοκλέης ὁ Καρκίνου,
Δοκεῖν ἂν αὐτόν, ὡς ἐγῷμαι, πᾶσιν ὑμῖν ἄντικρυς μηδὲν λέγειν.

Mit einer scheinbar spondeïschen Tetrapodie leitet Aristophanes einigemal seine einfachen Volksweisen ein; die Melodie beginnt nicht sogleich lebhaft, sondern der erste Satz ist noch mehr recitativ. So noch Thesm. V, dann Lys. X, β′, wo wir durch dies neue Kriterium bestätigt finden, dass die letzten beiden Perioden nicht mehr zum Hyporchem gehören.

I. — > | — > | — > | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | ~⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

II. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
5 > ⋮ ~⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
~⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

III. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
10 ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

IV. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

I. 4 . 4 . 4 (4 4 4)

II. 4 . 4 . 6 . 4 . 4

III. 4 . 4

IV. 4 2 4

IV. (459—465).

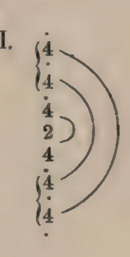
Ἕτερον αὖ τι λῆμα τοῦτο κομψότερον ἔτ' η τὸ πρότερον ἀναπέφηνεν.

Οἷα κἀστωμύλατο
οὐκ ἄκαιρα, φρένας ἔχουσα,
καί τι πολύπλοκον νόημ', οὐδ' ἀσύνετ', ἀλλὰ πιθανὰ πάντα. δεῖ δὲ ταύτης
τῆς ὕβρεως ἡμῖν τὸν ἄνδρα 5
περιφανῶς δοῦναι δίκην.

I. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑,‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑,‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑]]

II. — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | —, > ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖ 5
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

I. 4 2 4

II.


V. (520—530).

Ταυτὶ μέντοι θαυμαστόν,
ὁπόθεν εὑρέθη τὸ χρῆμα,
χἤτις ἐξέθρεψε χώρα
τήνδε τὴν θρασεῖαν οὕτω.
5 Τάδε γὰρ εἰπεῖν τὴν πανοῦργον
κατὰ τὸ φανερὸν ὧδ' ἀναιδῶς
οὐκ ἂν ᾠόμην ἐν ἡμῖν
οὐδὲ τολμῆσαί ποτ' ἄν.
Ἀλλ' ἅπαν γένοιτ' ἂν ἤδη·
10 τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ
Τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ παντί που χρὴ μὴ δάκῃ ῥήτωρ ἀθρεῖν.

Ueber V. 1 vgl. die Anmerkung zu Thesm. III.

V.

```
I.   — > | — > | — > | — ∧ ‖
     ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
     — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
     — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ]

II.  ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖                          5
     ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
     — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
     — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ]

III. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
     — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ]                             10

IV.  — ⏑ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ | — >,‖ — ⏑ | — >,‖ — ⏑ | — > | — ⏑ |
                                                      — ∧ ]
```

```
I.  4       II.  ·       III.  ·       IV.  ·
    ·  )         4  )          4  )         4  )
    4            ·             ·            2
    ·  )         4  )          4            4
    4            ·             ·            ·
    ·  )         4  )
    4            ·
    ·            4
                 ·
```

VI. (663—686).

Εἶά νυν ἴχνευε [πάντα] καὶ μάτευε πανταχοῦ
εἴ τις ἐν τόποις ἑδραῖος ἄλλος αὖ λέληθεν ὤν.
Πανταχῇ δὴ ῥῖψον ὄμμα,
καὶ τὰ τῇδε καὶ τὰ δεῦρο
5 πάντ' ἀνασκόπει καλῶς.
Ἢν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσια,
δώσει τε δίκην καὶ πρὸς τούτῳ
τοῖς ἄλλοις ἅπασιν ἔσται
Παράδειγμ' ὕβρεως ἀδίκων τ' ἔργων,
10 ἀθέων τε τρόπων·
φήσει δ' εἶναί τε θεοὺς φανερῶς,
δείξει τ' ἤδη
Πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας,
δικαίως ἐφέποντας
15 ὅσια καὶ νόμιμα μηδομένους ποιεῖν θ'
ὅ τι καλῶς [δὴ] ἔχει.
Κἂν μὲν ποιῶσι ταῦτα, τοιαῦτ' ἔσται·
αὐτῶν δ' ὅταν ληφθῇ τις, εἴ τι δρῴη
μανίαις φλέγων, λύσσῃ παράκοπος,
20 Πᾶσιν ἐμφανὴς ὁρᾶν ἔσται γυναιξὶ καὶ βροτοῖς
θεὸς ὅ τι τὰ παράνομα τά τ' ἀνόσια παραχῆμ' ἀποτίνεται.

Ich bin bei der Constituirung des Textes durchaus Bergk gefolgt, nur habe ich V. 16 [δὴ] ergänzt, da die Tripodie in keinem Falle zulässig war, dagegen aber Aristophanes den Schluss einer Periode durch einen gedehnten Satz nicht selten anwendet, wie man leicht bei Vergleichung der Schemen finden wird.

Die Logaöden von Per. III und IV sind nicht aus Dactylen, sondern aus Anapästen entstanden. Vgl. Pax VII.

VI.

I. — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧]

II. — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖
— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧] 5

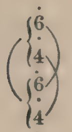
III. > ⋮ ⁓ ◡ | — > | ⁓ ◡ | ◡ ◡ ∧ ‖
> ⋮ ⁓ ◡ | — > | — > | — ∧ ‖
∟ | ∟ | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧]

IV. ω ⋮ ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — > | — ∧ ‖
ω ⋮ ⁓ ◡ | — ∧ ‖ 10
> ⋮ — > | ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — > | — ∧]

V. — ◡ | — > | — ◡ | — > | — ◡ | — ∧ ‖
◡ ⋮ ∟ | ⁓ ◡ | ∟ | — ∧ ‖
◡ ◡ ◡ | ∟ | ◡ ◡ ◡ | ⁓ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖ 15
◡ ◡ ◡ | ∟ | ∟ | — ∧]

VI. > ⋮ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — > ∟ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ | ∟ | — ∧ ‖
ω ⋮ — ◡ | ∟ | ∟ | ∟ | ◡ ◡ ◡ | — ∧]

VII. — ◡ | — ◡ | — ◡ | —, > ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | 20
— ∧ ‖
◡ ⋮ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ | ⁓ ◡ | — ◡ |
— ∧]

I. 

II. : 4 : 4 : 4 : 4 :

III. : 4 : 4 : 6 = ἐπ. :

IV. : 4 : 2 : 4 : 2 :

V. : 6 : 4 : 6 : 4 :

VI. : 6 : 6 : 6 :

VII. : 4 : 4 : 4 : 4 :

VII. (718—725).

'Αλλ' οὐ μὰ τὼ θεὼ τάχ' οὐ
χαίρων ἴσως [ἔτ'] ἐνυβριεῖς,
λόγους τε λέξει ἀνοσίους.
'Αθέων γὰρ ἔργων ἀνταμειψόμεσθά, σ' ὥσπερ εἰκός, ἀντὶ τῶνδε.
5 Τάχα δὲ μεταβαλοῦσ' ἐπὶ κακόν.
ἑτερότροπον ἐπέχει τις τύχη.

Ich habe Bergk's Vermuthungen aufgenommen, doch wird τις in V. 6 durch die Eurhythmie geschützt.

VII.

I. > ⁝ — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ — ◡ | — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖
◡ ⁝ — ◡ | — > | ◡ ◡ ◡ | — ∧]

II. ω ⁝ — ◡ | — > | — ◡ | — ◡ ‖ — ◡ | — ◡, ‖ — ◡ | — ◡ ‖
∟ | — ∧]

III. ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ∟ | ◡ ◡ ◡ | — ∧ ‖ 5
◡ ⁝ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ∟ | — ◡ | — ∧]

I. 4 · 4 · 4 ·

II. · 4 2 4 ·

III. · 5 · 5 ·

VIII. (953—1000).

α′. Ὅρμα, χώρει
κοῦφα ποσίν, ἄγ', ἐς κύκλον,
χερσὶ σύναπτε χεῖρα,
ῥυθμὸν χορείας ὕπαγε πᾶσα·
5 βαῖνε καρπαλίμοιν ποδοῖν.
Ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῇ κυκλοῦσαν ὄμμα χρὴ χορου κατα-
στασιν.

β′. Ἅμα δὲ καὶ
γένος Ὀλυμπίων θεῶν
μέλπε καὶ γέραιρε φωνῇ
πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ.

γ′. Εἰ δέ τις
προσδοκᾷ κακῶς ἐρεῖν
ἐν ἱερῷ γυναῖκά μ' οὖσαν
ἄνδρας, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.

δ′. Ἀλλὰ χρὴ
ὥσπερ ἔργον αὖ τι καινὸν
πρῶτον εὐκύκλου χορείας
εὐφυᾶ στῆσαι βάσιν.

ε′. Πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὐλύραν
μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον
Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἁγνήν.
Χαῖρ', ὦ Ἑκάεργε,
5 ὄπαζε δὲ νίκην.

ϛ′. Ἥραν τε τὴν τελείαν
μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός,
Ἡ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ κλῇδας γάμου φυλάττει.

VIII.

α′. I. ∟ | ∟ | ∟ | — ∧‖
— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
⏒ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧‖
> ⋮ — ⏑ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑‖
— ⏑ | ⏒ ⏑ | — ⏑ | — ∧]] 5

II. ⏑ ⋮ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, ⏑‖ — ⏑ | — ⏑,‖ — ⏑ |
— ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

β′=γ′. ⏗ ⏑ | — ∧ ‖
⏗ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
⏗ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑‖
— ⏑ | ⏗ ≳ | — ⏑ | — ∧]]

δ′. — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]]

ε′=ζ′. I. ≳ ⋮ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧‖
> ⋮ — ⏑ | — > | ⏒ ⏑ (⏑) | — ∧‖
≳ ⋮ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]]

II. > ⋮ ⏒ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⋮ ⏒ ⏑ | — ⏑]] 5

α′. I. 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . II. . 4 2 4 . β′=γ′. 2=πρ. . 4 . 4 . 4 . δ′. 2=πρ. . 4 . 4 . 4 .

ε′=ζ′. I. 4 . 4 . 4 . II. . 2 . 2

ζ. Ἑρμῆν τε Νόμιον ἄντομαι
καὶ Πᾶνα καὶ Νύμφας φίλας
ἐπιγελάσαι προθύμως
Ταῖς ἡμετέραισι
5 χαρέντα χορείαις.

η'. Ἔξαιρε δὴ προθύμως
διπλῆν χάριν χορείας.
Παίσωμεν, ὦ γυναῖκες, οἷάπερ νόμος· νηστεύομεν δὲ πάντως.

θ'. Ἀλλ' εἶ' ἐπ' ἀλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί,
τόρευε πᾶσαν ᾠδήν·
ἡγοῦ δέ γ' ὧδ' αὐτὸς
σὺ κισσοφόρε Βάκχειε
5 δέσποτ'· ἐγὼ δὲ κώμοις
σὲ φιλοχόροισι μέλψω
Εὔιον, ὦ Διόνυσε,
Βρόμιε καὶ Σεμέλας παῖ,
χοροῖς τερπόμενος
10 κατ' ὄρεα Νυμφᾶν ἐρατοῖς ἐν ὕμνοις
Εὔιον Εὔιον, εὐοῖ ἀναχορεύων.
Ἀμφὶ δέ σοὶ κτυπεῖται
Κιθαιρώνιος ἠχώ,
μελάμφυλλά τ' ὄρη δάσκια καὶ νάπαι
15 πετρώδεις βρέμονται·
κύκλῳ δὲ περὶ σὲ κισσὸς
εὐπέταλος ἕλικι θάλλει.

θ' ist ein vollkommen ausgeprägtes Hyporchem und kann desshalb als neuer Beleg für § 32, 3 gelten.

ς′=η′. I. > ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

II. > ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ≥ ‖ — ⏑ | — . > ‖ — ⏑ | — ⏑ |
⌞ | — ∧]]

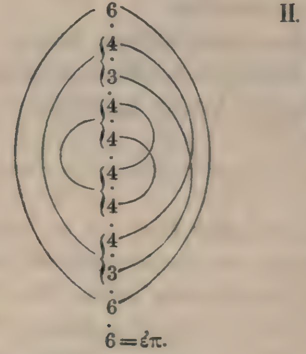
ϑ′. I. > ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ > | ⌞ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 5
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 10
—⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]]

III. —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | —⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | —⏑ ⏑ | ⌞ | —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⌞ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖ 15
⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]]

ς′=η′. I. 4 · 4

II. 4 · 2 · 4

ϑ′. I.



II. 4 · 4 · 6 · 4 · 4 · 4 = ἐπ.

IX. (1015—1055).

Φίλαι παρθένοι, φίλαι,
πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ
τὸν Σκύθην λάθοιμι;
Κλύεις ὦ πρὸς Αἰδοῦς
5 σὲ τὰν ἐν ἄντροις;
Κατάνευσον, ἔασον ὡς
τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.
Ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε τὸν
πολυπονώτατον βροτῶν.
10 Μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγὼν
σαπράν, ἀπωλόμην ὅμως.
Ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ πάλαι ἐφέστηκ',
ὀλοὸν ἄφιλ' ὅς ἔμ' ἐκρέμασε κόραξι δεῖπνον.
Ὁρᾷς; οὐ χοροῖσιν οὐδ'
15 ὑφ' ἡλίκων νεανίδων
Ψήφων κημὸν ἕστηκ' ἔχουσ',
ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπληγμένη
κήτει βορὰ Γλαυκέτῃ πρόκειμαι.

Ein flüchtiger Blick auf die ersten acht Perioden genügt, um zu erkennen, was Aristophanes mit den „Ameisengängen" (μύρκηκος ἀτραποί) des Agathon meine. Wo findet man acht so kleine und nichtige Perioden hinter einander? Um aber dieses recht deutlich hervortreten zu lassen, so folgt eine sehr grosse Periode, die freilich auch nicht als ein wohl gegliedertes Ganze erscheint, da sie eigentlich nichts ist als eine lange repetirte Reihenfolge, unterbrochen durch eine mesodische Mittelpartie. Nirgends finden wir jenen schönen Einklang der metrischen Formen und der Stellung in den Perioden; beliebige Formen folgen einander im buntscheckigsten Wechsel. So begreift man z. B. auch gar nicht, was jene kleine

IX.

I. ⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
—⏑ ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

II. ⏑ ⁝ — — ⏑ | — — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — — ∧] 5

III. ω ⁝ —⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑]

IV. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

V. ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑⏑⏑⏑ | — ∧ ‖ 10
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

VI. ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑]

VII. ⏑ ⁝ ∟ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧] 15

VIII. ∟ | ∟ | — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

I. 4 . 4 . 4 .   II. bacch. 2 . 2 .   III. . 3 . 3 .   IV. 4 . 4 .   V. 4 . 4 .

VI. 6 . 6 .   VII. 4 . 4 .   VIII. 6 . 6 . 6 .

---

bacchiische Periode (II) mitten unter den Choreen und Logaöden solle. Zwei Sätze haben sogar eine Bauart, die in der classischen Poesie eine unerhörte ist, nämlich die voll auslautende Hexapodie V. 13, worüber § 14, 3 zu vergleichen; dass sie **hier** vorkommt, wo Aristophanes eine **verkehrte** Compositionsart verspotten will, ist natürlich ein Zeugniss für die dort ausgesprochenen Grundsätze. Vgl. die Anmerkung zu Ran. I, 24. Ganz jammervoll ist aber V. 34 gebaut, wie man aus § 17 erkennen wird.

20 Γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν
παιῶνι, δεσμίῳ δέ,
γοᾶσθέ μ', ὦ γυναῖκες, ὡς
μέλεα μὲν πέπονθα, μέλεος,
ὦ τάλας ἐγώ, τάλας,
25 ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' [ἂν] ἄνομα
πάθεα, φῶτα λιτομένα,
πολυδάκρυτον Ἅιδα [με] γόον φλέγουσαν,
αἰαῖ αἰαῖ,
ὃς ἔμ' ἀπέξυρησε πρῶτον,
30 ὃς ἐμὲ κροκόεντ' ἐνέδυσεν·
ἐπὶ δὲ τοῖσδ' ἐς τόδ' ἀνέπεμψεν
ἱερόν, ἔνθα γυναῖκες.
Ἰὼ μοίρας ἄτεγκτε δαίμων·
ὦ κατάρατος ἐγώ· τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται
35 πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;
Εἴθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστὴρ
τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.
Οὐ γὰρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν
ἐστὶν ἐμοὶ φίλον, ὡς ἐκρεμάσθην
40 λαιμότμητ' ἄχη
δαιμόνων αἰόλαν
νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.

IX. ⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖ 20
> ⁝ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏑⏑⏑ ‖
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⌞ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | – ∧ ‖ 25
⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ∧ ‖
⏑⏑⏑ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖
⌞ | ⌞ | ⌞ | – ∧ ‖
⏑⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖
ω ⁝ ⏑⏑⏑ | –⏑ ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖ 30
⏑⏑⏑ | – > | ⏑⏑⏑ | – ⏑ ‖
⏑⏑⏑ | –⏑ ⏑ | ⌞ | – ∧]

X. ⏑ ⁝ ⌞ | ⌞ | – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
–⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ | –⏑ ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏑⏑⏑ | – ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧] 35

XI. –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖
> ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⌞ | – ∧]

XII. –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖
–⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ ‖
– ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ 40
– ⏑ | ⌞ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⌞ | – ∧]

IX. 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 6 . 4 . 6 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .

X. . 6 . 6 . 6 .

XI. . 4 . 4 .

XII. 4 . 4 . 3 . 4 . 4 .

X. (1065—1068).

Ὦ Νὺξ ἱερά,
ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις,
ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'
αἰθέρος ἱερᾶς,
5 τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου.

	⏗ | ⏑⏑ ⏑ | – ∧ ‖	3.
	⏑⏑ ⏑ | ⏗ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ ‖	4.
	⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ ‖	4.
	– ⏑ | ⏑⏑⏑ | – ∧ ‖	3.
5	> ⁝ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏗ | – ∧]]	4 = ἐπ.

XI. (1136—1159).

Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ
δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορόν,
παρθένον, ἄζυγα κούρην,
ἣ πόλιν ἡμετέραν ἔχει,
5 καὶ κράτος φανερὸν μόνη
κληδοῦχός τε καλεῖται.
Φάνηθ', ὦ τυράννους
στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός.
Δῆμός τοί σε καλεῖ γυναικῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις
10 εἰρήνην φιλέορτον.
Ἥκετ' εὔφρονες, ἵλαοί,
πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον
οὗ δὴ ἀνδράσιν οὐ θεμιτὸν ἐσορᾶν
ὄργια σεμνὰ θεαῖν, ἵνα λαμπάσι
15 φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν.
Μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὦ
Θεσμοφόρω πολυποτνία.
Εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω
ἤλθετον, νῦν ἀφίκεσθον,
20 ἱκετεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

XI.

I. ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ || 5
— > | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧]]

II. ⏑ ⋮ — — ⏑ | — — ∧ ||
⏑ ⋮ — — ⏑ | — — ∧]]

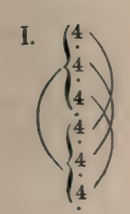
III. — > | ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ || — ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ || 10
— > | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧]]

IV. — ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ∧ ||
> ⋮ ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧]] 15

V. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ∧ ||
⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

VI. > ⋮ ⏔ ⏑ | ⏔ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
— ⏑ | ∟ | ⏔ ⏑ | — ⏑ ||
ω ⋮ ⏔ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]] 20

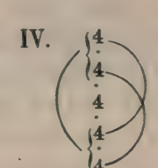
I.



II. bacch. 2 . 2 .

III. . 4 . 4 . 4 .

IV.



V. . 4 . 4 .

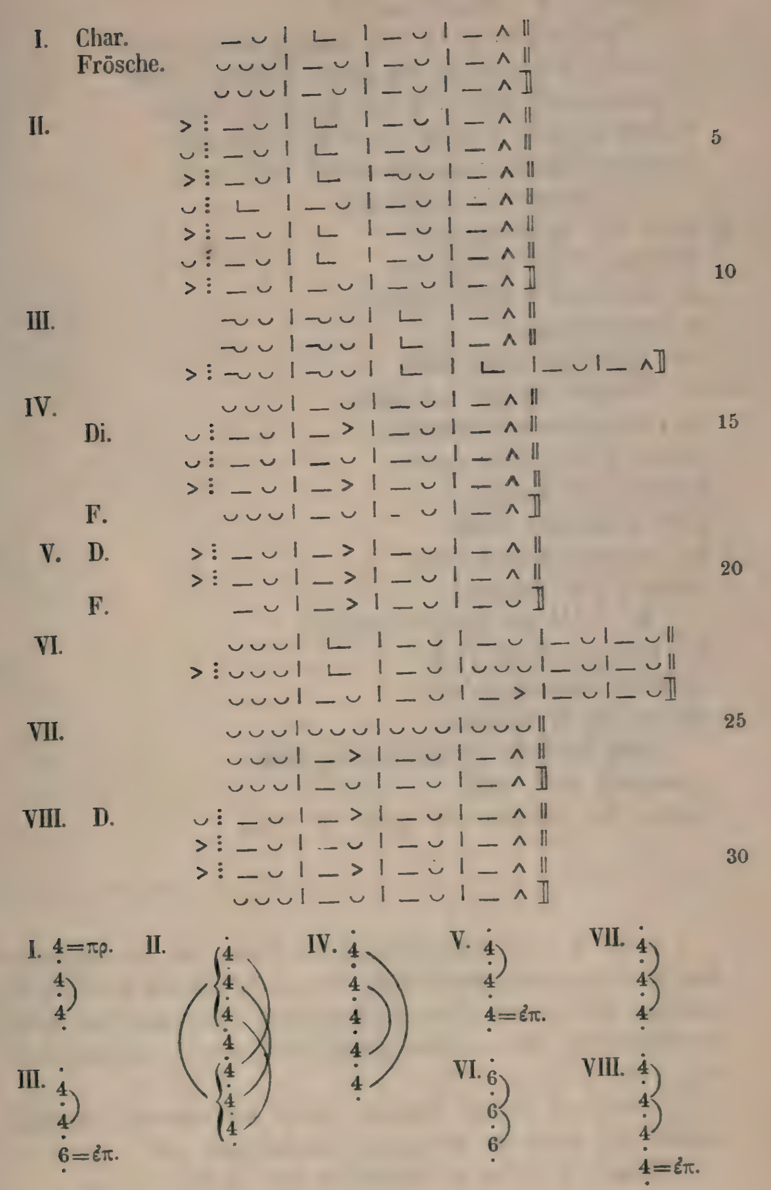
IV. 4 . 4 . 4 .

Die Frösche.

I. (209—268).

ΧΑ. Ὦ ὀπόπ, ὦ ὀπόπ,
Β. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ,
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
Λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,
5 ξύναυλον ὕμνων βοὰν
φθεγξώμεθ', εὔγηρυν ἐμὰν
ἀοιδάν, κοὰξ κοάξ,
ἣν ἀμφὶ Νυσήιον
Διὸς Διώνυσον ἐν
10 λίμναισιν ἰαχήσαμεν,
Ἡνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος
τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι
χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.
Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
15 Δ. ἐγὼ δέ γ' ἀλγεῖν ἄρχομαι
τὸν ὄρρον, ὦ κοὰξ κοάξ·
ὑμῖν δ' ἴσως οὐδὲν μέλει.
Β. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
Δ. Ἀλλ' ἐξόλοισθ' αὐτῷ κοάξ.
20 οὐδὲν γάρ ἐστ' ἀλλ' ἢ κοάξ.
Β. εἰκότως γ', ὦ πολλὰ πράττων·
Ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὔλυροί τε Μοῦσαι
καὶ κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων·
προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων,
25 Ἕνεκα δόνακος ὃν ὑπολύριον
ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
Δ. Ἐγὼ δὲ φλυκταίνας γ' ἔχω,
χὠ πρωκτὸς ἰδίει πάλαι,
30 κᾆτ' αὐτίκ' ἐγκύψας ἐρεῖ —
Β. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

I.

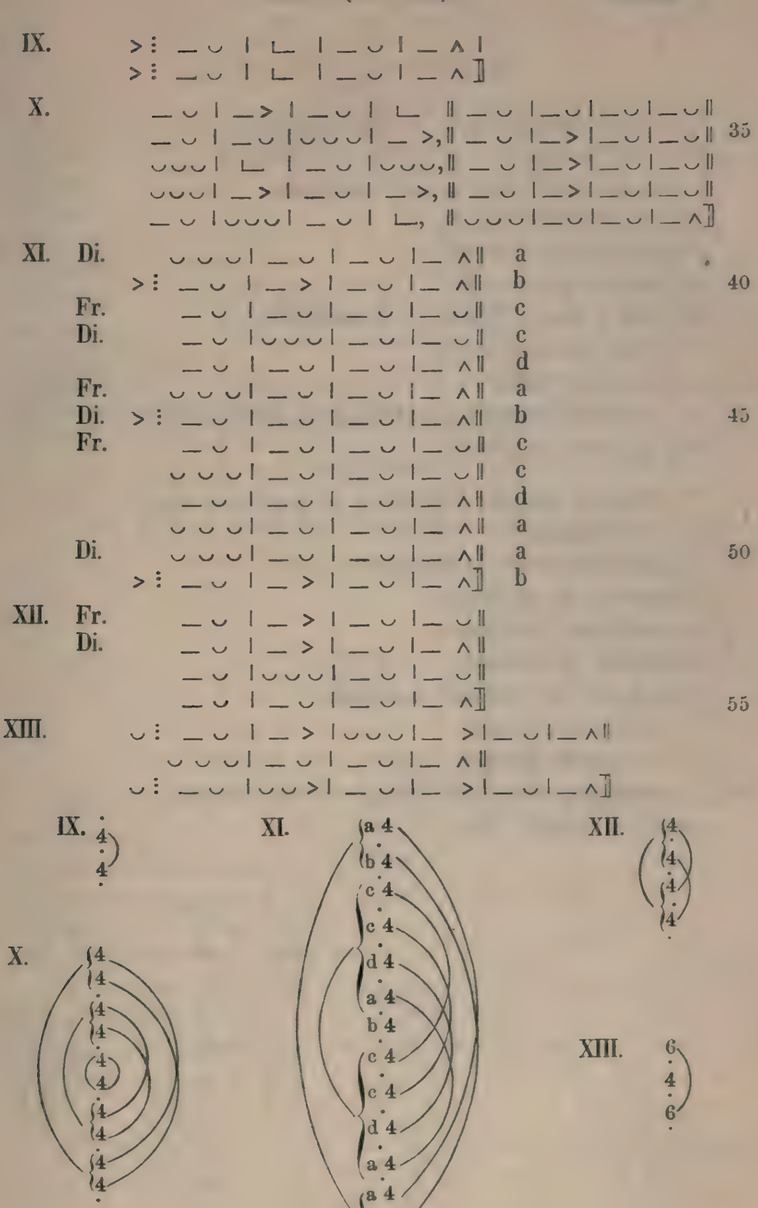

I. Char.
Frösche.
II.
III.
IV.
Di.
F.
V. D.
F.
VI.
VII.
VIII. D.
5
10
15
20
25
30
I. 4=πρ.
II.
IV.
V.
4=ἐπ.
VII.
III.
6=ἐπ.
VI.
VIII.
4=ἐπ.

Δ̄. Ἀλλ' ὦ φιλῳδὸν γένος,
παύσασθε. B̄. μᾶλλον μὲν οὖν
φθεγξόμεσθ', εἰ δή ποτ' εὐηλίοις ἐν ἁμέραισιν
35 ἡλάμεσθα διὰ κυπείρου καὶ φλέω, χαίροντες ᾠδῆς
πολυκολύμβοισι μέλεσιν, ἢ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον
ἔνυδρον ἐν βυθῷ χορείαν αἰόλαν ἐφθεγξάμεσθα
πομφολυγοπαφλάσμασιν. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
Δ̄. Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ·
40 τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω.
B̄. δεινά τἄρα πεισόμεσθα.
Δ̄. δεινότερα δ' ἔγωγ', ἐλαύνων
εἰ διαρραγήσομαι.
B̄. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
45 Δ̄. οἰμώζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει.
B̄. ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθά γ',
ὁπόσον ἡ φάρυγξ ἂν ἡμῶν
χανδάνῃ, δι' ἡμέρας
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
50 Δ̄. βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
τούτῳ γὰρ οὐ νικήσετε.
B̄. Οὐδὲ μὲν ἡμᾶς σὺ πάντως.
Δ̄. οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμὲ
οὐδέποτε· κεκράξομαι γάρ,
55 κἄν με δέῃ δι' ἡμέρας,
Ἕως ἂν ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοάξ.
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοάξ.

V. 24 in einer sonst verwerflichen Form, soll das langweilige Einerlei im Gequack der Frösche malen; zu solchen Zwecken hat natürlich ein Komiker Alles zur Verfügung. Trotzdem sind solche Verse als in der lyrischen Composition nicht vorhanden zu betrachten. Vgl. § 14, 4.

V. 53, von Dindorf, Fritzsche, Bergk und Anderen verworfen, erweist sich durch die Eurhythmie als durchaus echt.

Ueber Per. XI ist zu vergleichen Leitf. § 37.


IX.
X.
35
XI. Di.
a
b
40
Fr.
c
Di.
c
d
Fr.
a
Di.
b
45
Fr.
c
c
d
a
Di.
a
50
b
XII. Fr.
Di.
55
XIII.

II. (324—336 || 340—353).

σ. Ἴακχ', ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων,
Ἴακχ', ὦ Ἴακχε,
Ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων,
ὁσίους ἐς θιασώτας,
5 πολύκαρπον μὲν τινάσσων
περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων
Ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
φιλοπαίγμονα τιμὰν
10 Χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἁγνὰν ὁσίοις
μετὰ μύσταισι χορείαν.

ἀ. Ἔγειρε· φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἥκει
τινάσσων Ἴακχος,
Νυκτέρου τελέτης φωσφόρος ἀστήρ.
φλέγεται δὴ φλογὶ λειμών·
5 γόνυ πάλλεται γερόντων·
ἀποσείονται δὲ λύπας,
χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτούς,
Ἱερᾶς ἀπὸ τιμᾶς.
σὺ δὲ λαμπάδι φέγγων
10 Προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνθηρὸν ἕλειον δάπεδον,
χοροποιόν, μάκαρ, ἥβαν.

I. ∪ ⁝ — — ∪ ∪ | — — . ∪ ∪ || — — ∪ ∪ | — — ⊼ ||
∪ ⁝ ⊔ — ∪ | — — ⊼]]

II. ∼ — ∪ ∪ | — — ∪ ∪ | — — ⊼ ||
∪ ∪ ⁝ — — ∪ ∪ | — — ⊼ ||
∪ ∪ ⁝ — ≳ — ∪ | — — ⊼ ||
∪ ∪ ⁝ — ≳ — ∪ | — — ⊼ ||
∪ ∪ ⁝ — ≳ — ∪ | — — ∪ ∪ | — — ⊼]]

III. ∪ ∪ ⁝ ⊔ ∪ ∪ | — — ⊼ ||
∪ ∪ ⁝ ⊔ ∪ ∪ | — — ⊼]]

IV. ∪ ∪ ⁝ — — ∪ ∪ | — — . ∪ . ∪ || — — ∪ ∪ | ⊔ ⊼ ||
∪ ∪ ⁝ — — ∪ ∪ | — — ⊼]]

I. 2 . 2 . 2 = ἐπ.

II. 3 . 2 . 2 . 2 . 3

IV. 2 . 2

V. 2 . 2 . 2

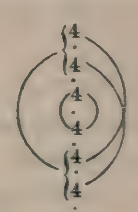
III. (372—381).

Χώρει νῦν πᾶς ἀνδρείως σ.
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
λειμώνων ἐγκρούων
κἀπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων. 5
ἠγίστευται δ' ἐξαρκούντως.

'Αλλ' ἔμβα χὤπως ἀρεῖς ἀ.
τὴν σώτειραν γενναίως
τῇ φωνῇ μολπάζων,
ἣ τὴν χώραν
σώζειν φήσ' ἐς τὰς ὥρας, 5
κἂν Θωρυκίων μὴ βούληται.

Es ist Leitf. § 31 zu vergleichen, dann Comp. § 25, 4.

—⁝— —|— —|— —|⊼
—‖— —|— —|— —|⊼
—‖— —|— —|— ⊼|⊼
—‖— —|— ⊼| ⊼ |⊼
—‖— —|— —|— —|⊼ 5
—‖—⏝|— —|— —|— ⊼]

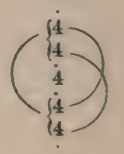


IV. (384—393).

Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων ἄνασσα, συμπαραστάτει, σ.
καὶ σῷζε τὸν σαυτῆς χορόν.
καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι·

Καὶ πολλὰ μὲν γελοῖά μ' ἐπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ ἀ.
τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως
παίσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα ταινιοῦσθαι.

>⁝—◡|—≥|—◡|—.≥.‖—◡|—≥|—◡|—∧‖
>⁝—◡|—>|—◡| —∧ ‖
>⁝—◡|—≥|—◡|—.>‖—◡|—◡|⌊ |—∧]



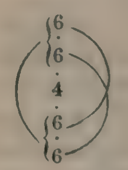
V. (398—413).

α′. Ἴακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορτῆς
ἥδιστον εὑρών, δεῦρο συνακολούθει
πρὸς τὴν θεὸν καὶ δεῖξον ὡς
ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
5 Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

β′. Σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι
κἀπ' εὐτελείᾳ τόν τε σανδαλίσκον
καὶ τὸ ῥάκος, κἀξεῦρες ὥστ'
ἀζημίους παίζειν τε καὶ χορεύειν.
5 Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

γ′. Καὶ γὰρ παραβλέψας τι μειρακίσκης
νῦν δὴ κατεῖδον, καὶ μάλ' εὐπροσώπου,
συμπαιστρίας, χιτωνίου
παραρραγέντος τιτθίον προκύψαν.
5 Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

≳ ⋮ — ⏑ | ⏔ ≳ | ⏕ ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
\> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | ⏔ ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
\> ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
≳ ⋮ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]



VI. (416—439).

X. Βούλεσϑε δῆτα κοινῇ	α΄.
σκώψωμεν Ἀρχέδημον;	
ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτερας,	
Νυνὶ δε δημαγωγεῖ	β΄.
ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσι	
κἄστιν τὰ πρῶτα τῆς ἐκεῖ μοχϑηρίας.	
Τὸν Κλεισϑένους δ' ἀκούω	γ΄.
ἐν ταῖς ταφαῖσι πρωκτὸν	
τίλλειν ἑαυτοῦ καὶ σπαράττειν τὰς γνάϑους·	
Κἀπόπτετ' ἐγκεκυφώς,	δ΄.
κἄκλαε, κἀπεκράγει	
Σεβῖνον, ὅστις ἐστὶν Ἀναφλύστιος.	
Καὶ Καλλίαν γέ φασι	ε΄.
τοῦτον τὸν Ἱπποβίνου	
κύσϑῳ λεοντῆν ναυμαχεῖν ἐνημμένον.	
Δ. Ἔχοιτ' ἂν οὖν φράσαι νῷν	ϛ.
Πλούτων', ὅπου 'νϑάδ' οἰκεῖ;	
ξένω γάρ ἐσμεν, ἀρτίως ἀφιγμένω.	
X. Μηδὲν μακρὰν ἀπέλϑῃς,	ζ΄.
μηδ' αὖϑις ἐπανέρῃ με,	
ἀλλ' ἴσϑ' ἐπ' αὐτὴν τὴν ϑύραν ἀφιγμένος.	
Δ. Αἴροι' ἂν αὖϑις, ὦ παῖ.	η΄.
Ξ. τουτὶ τί ἦν τὸ πρᾶγμα;	
ἀλλ' ἢ Διὸς Κόρινϑος ἐν τοῖς στρώμασιν;	

Ein schönes Beispiel der echten epodischen Dichtkunst! Leitf. § 28.

≥ ⁝ — ◡ | — ◡ | ⊔ | — ∧ ⁞	4 ·
> ⁝ — ◡ | ◡◡◡ ◡ | ⊔ | — ∧ ‖	4 ·
≥ ⁝ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ⁞	6 = ἐπ.

VII. (448—459).

σ. Χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους
λειμῶνας ἀνθεμώδεις,
Τὸν ἡμέτερον τρόπον, τὸν καλλιχορώτατον
παίζοντες, ὃν ὄλβιαι Μοῖραι ξυνάγουσιν.

ἀ. Μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος
καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν,
Ὅσοι μεμυήμεθ' εὐσεβῆ τε διήγομεν
τρόπον περὶ τοὺς ξένους καὶ τοὺς ἰδιώτας.

I. ≥ ⋮ — ◡ | — ≥ | — ◡ | — ∧ ‖
> ⋮ — ◡ | ◡◡◡ ◡ | ⌊_ | — ∧]

II. ◡ ⋮ ‿ ◡ | — ◡ | — . ≥ ‖ ‿ ◡ | — ◡ | — ∧ ‖
≥ ⋮ ‿ ◡ | — ◡ | —, > ‖ ‿ ◡ | ⌊_ | — ∧]

I. 4 · 4 ·   II. · 3 3 · 3 3 ·

VIII. (534—548 || 590—604).

α'. Χ. Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας
καὶ πολλὰ περιπεπλευκότος,
μετακυλίνδειν αὑτὸν ἀεὶ πρὸς τὸν εὖ πράσσοντα τοῖχον μᾶλλον ἢ
γεγραμμένην
εἰκόν' ἑστάναι, λαβόνθ' ἓν σχῆμα. τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι πρὸς
τὸ μαλθακώτερον
δεξιοῦ πρὸς ἀνδρός ἐστι καὶ φύσει Θηραμένους.

β'. Δ. Οὐ γὰρ ἂν γελοῖον ἦν, εἰ Ξανθίας μὲν δοῦλος ὢν ἐν
στρώμασιν Μιλησίοις
ἀνατετραμμένος κυνῶν ὀρχηστρίδ', εἶτ' ᾔτησεν ἀμίδ', ἐγὼ δὲ πρὸς
τοῦτον βλέπων
τοὐρεβίνθου 'δραττόμην· οὗτος δ' ἅτ' ὢν αὐτὸς πανοῦργος, εἶδε,
κᾆτ' ἐκ τῆς γνάθου
πὺξ πατάξας μοὐξέκοψε τοὺς χοροὺς τοὺς προσθίους;

Χ. Νῦν σὸν ἔργον ἔστ᾽, ἐπειδὴ τὴν στολὴν εἴληφας, ἥνπερ εἶχες, ἐξ ἀρχῆς πάλιν γ'.
ἀνανεάζειν [κἀνακύπτειν] καὶ βλέπειν αὖϑις τὸ δεινόν, τοῦ ϑεοῦ μεμνημένον,
ᾧπερ εἰκάζεις σεαυτόν. εἰ δὲ παραληρῶν ἁλώσει κἀκβαλεῖς τι μαλϑακόν,
αὖϑις αἴρεσϑαι σ᾽ ἀνάγκη ἔσται πάλιν τὰ στρώματα.

Ξ. Οὐ κακῶς, ὦνδρες, παραινεῖτ᾽, ἀλλὰ καὐτὸς τυγχάνω ταῦτ᾽ ἄρτι συννοούμενος. δ'.
ὅτι μὲν οὖν, ἢν χρηστὸν ᾖ τι, τοῦτ᾽ ἀφαιρεῖσϑαι πάλιν πειράσεταί μ᾽, εὖ οἶδ᾽ ὅτι.
ἀλλ᾽ ὅμως ἐγὼ παρέξω ἐμαυτὸν ἀνδρεῖον τὸ λῆμα καὶ βλέποντ᾽ ὀρίγανον.
δεῖν δ᾽ ἔοικεν, ὡς ἀκούω τῆς ϑύρας καὶ δὴ ψόφον.

Eine systematische Composition, Leitf. § 30.
β' V. 2 habe ich [κἀνακύπτειν] nach Fritzsche ergänzt.

– ‿ | – ≥ | – ‿ | – . ≥ . ‖ – ‿ | – ≥ | – ‿ | – . ≥ . ‖ – ‿ | ‿‿‿ ≥ | – ‿ | – ∧ ‖
‿ ‿ ‿ | – ≥ | – ‿ | – . ≥ . ‖ – ‿ | – > | – ‿ | ‿‿‿ . ≥ . ‖ – ‿ | – ≥ | – ‿ | – ∧ ‖
– ‿ | – ≥ | – ‿ | – . ≥ . ‖ – ‿ | ‿‿‿ ≥ | – ‿ | – ≥, ‖ – ‿ | – ≥ | – ‿ | – ∧ ‖
– ‿ | – ≥ | – ‿ | – ≥, ‖ – ‿ | – ≥ | – ‿ | – ∧ ‖

IX. (675—716).

σ. Μοῦσα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηϑι καὶ ἔλϑ' ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς ἐμᾶς
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι μυρίαι κάϑηνται
Φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὗ
δὴ χείλεσιν ἀμφιλάλοις δεινὸν ἐριβρέμεται Θρῃκία χελιδών,
5 ἐπὶ βάρβαρον ἑζομένη πέταλον·
τρύζει δ' ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον ὡς ἀπολεῖται, κἂν ἴσαι γένωνται.

ἀ. Εἰ δ' ἐγὼ ὀρϑὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος ἢ τρόπον ὅστις ἔτ' οἰμώξεται,
οὐ πολὺν οὐδ' ὁ πίϑηκος οὗτος ὁ νῦν ἐνοχλῶν, Κλειγένης ὁ μικρός,
Ὁ πονηρότατος βαλανεύς, ὁπόσοι
κρατοῦσι κυκησιτέφρου ψευδολίτρου κονίας καὶ Κιμωλίας γῆς,
5 χρόνον ἐνδιατρίψει· ἰδὼν δὲ τάδ' οὐκ
εἰρηνικός ἐσϑ', ἵνα μή ποτε κἀποδυϑῇ μεϑύων ἄνευ ξύλου βαδίζων.

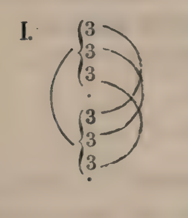
Weisen, wie die vorliegende, sind in keinem Falle „dactylo-ithyphallisch", sondern bilden eine Art von dorischen Compositionen. Es ist Sache der Metrik, dieses zu erörtern und nachzuweisen. Vgl. die Anmerkungen zu Ran. X. und XI.

IX.

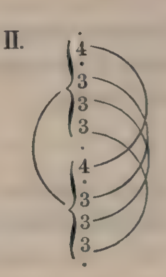
I. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — . ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑, ⏑ ‖
⊔ | ∟ ⏑ | — ⊼ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ≥ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔, ‖
∟ ⏑ | ∟ ⏑ | — —]]

II. ⏑⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
≥ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔, ‖
∟ ⏑ | ∟ ⏑ | — — ‖
⏑⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ 5
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — . ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — . ≥ . ‖
∟ ⏑ | ∟ ⏑ | — —]]

I.



II.



X. (814—829).

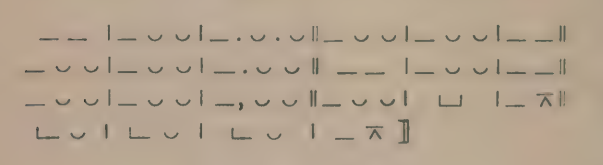
α′. Ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλον παρίδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

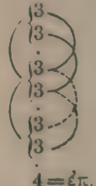
β′. Ἔσται δ' ἱππολόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη,
σκινδαλάμων τε παραξόνια, σμιλεύματά τ' ἔργων,
φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς
ῥήμαθ' ἱπποβάμονα.

γ′. Φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίτην,
δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἥσει
ῥήματα γομφοπαγῆ, πινακηδὸν ἀποσπῶν
γηγενεῖ φυσήματι.

δ′. Ἔνθεν δὴ στοματουργὸς ἐπῶν βασανίστρια λίσπη
γλῶσσ', ἀνελισσομένη φθονεροὺς κινοῦσα χαλινούς,
ῥήματα δαιομένη καταλεπτολογήσει
πνευμόνων πολὺν πόνον.

Wer nach den feierlichen Hexametern der ersten 3 Verse den letzten für trochäisch erklären wollte, der müsste jeder gesunden Einsicht baar sein. Man stelle sich nur den Inhalt der Schlussverse vor: ὄμματα στροβήσεται, ῥήμαθ' ἱπποβάμονα, γηγενεῖ φυσήματι, πνευμόνων πολὺν πόνον, und man wird begreifen, dass hier gerade am allerwenigsten flüchtige Takte stehen konnten, vielmehr die kraftvollen dorischen Takte nothwendig waren.





XI. (875—884).

Ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναὶ
Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἳ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμνοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
Ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν 5
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι
ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.
Νῦν γὰρ ἀγὼν ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

I. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑́ ‖
— — | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— — | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— — | — — | —, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —]

I. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⋀ ‖ 5
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⋀]

III. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — ‖ ⊔ ⏑ | ⊔ ⏑ | — —]

I. 4 = πρ.
3
3
3
3
3
3

II. 4
4
4

III. 3
3

In der vorliegenden Composition wird durch die Periodologie ganz sicher entschieden, dass der letzte Satz dorisch ist; alle Erscheinungen also beweisen Eins und Dasselbe. Vgl. Ran. IX X.

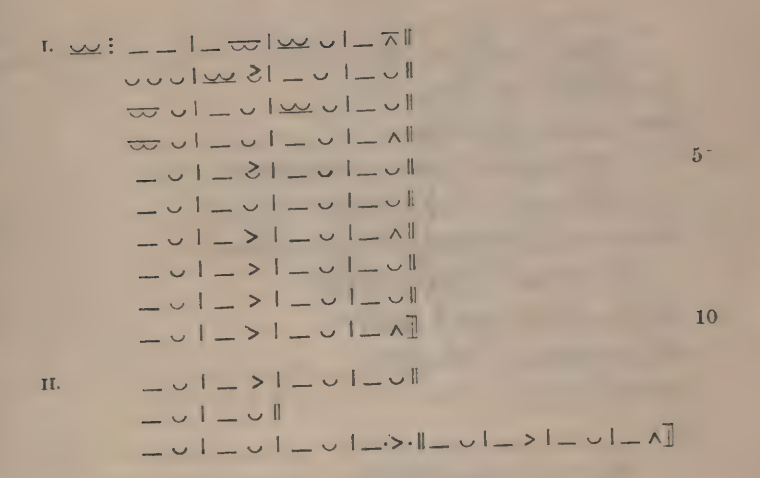
XII. (895—1003).

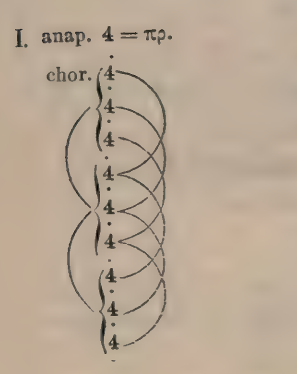
σ. Καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν
παρὰ σοφοῖν ἀνδροῖν ἀκοῦσαι
τίνα λόγον, τιν' ἐμμελείας
ἔπιτε δαΐαν ὁδόν.
5 γλῶσσα μὲν γὰρ ἠγρίωται,
λῆμα δ' οὐκ ἄτολμον ἀμφοῖν,
οὐδ' ἀκίνητοι φρένες.
προσδοκᾶν οὖν εἰκός ἐστι
τὸν μὲν ἀστεῖόν τι λέξαι
10 καὶ κατερρινημένον,
Τὸν δ' ἀνασπῶντ' αὐτοπρέμνοις
τοῖς λόγοισιν
ἐμπεσόντα συσκεδᾶν πολλὰς ἀλινδήθρας λόγων.

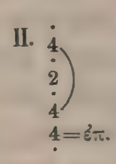
ἀ. Τάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ·
σὺ δὲ τί, φέρε, πρὸς ταῦτα λέξεις,
[ὦ φέριστε]; μόνον ὅπως δὲ
μή σ' ὁ θυμὸς ἁρπάσας
5 ἐκτὸς οἴσει τῶν ἐλαῶν·
δεινὰ γὰρ κατηγόρηκεν.
ἀλλ' ὅπως, ὦ γεννάδα,
μὴ πρὸς ὀργὴν ἀντιλέξεις,
ἀλλὰ συστείλας, ἀκροῖσι
10 χρώμενος τοῖς ἱστίοις,
Εἶτα μᾶλλον μᾶλλον ἄξεις,
καὶ φυλάξεις,
ἡνίκ' ἂν τὸ πνεῦμα λεῖον καὶ καθεστηκὸς λάβῃς.

Gstr. 3 nach Fritzsche ergänzt.

XII.







XIII. (1099—1118).

σ. Μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος, ἁδρὸς ὁ πόλεμος ὄρνυται.
Χαλεπὸν οὖν ἔργον διαιρεῖν,
ὅταν ὁ μὲν τείνῃ βιαίως,
ὁ δ' ἐπαναστρέφειν δύνηται κἀπερείδεσθαι τορῶς.
5 Ἀλλὰ μὴ 'ν αὐτῷ κάθησθον·
εἰσβολαὶ γάρ εἰσι πολλαὶ χἄτεραι σοφισμάτων.
Ὅ τι περ οὖν ἔχετον ἐρίζειν,
λέγετον, ἔπιτον, ἀνὰ δ' ἔρεσθον,
τά τε παλαιὰ καὶ τὰ καινά,
10 κἀποκινδυνεύετον λεπτόν τι καὶ σοφὸν λέγειν.

ά. Εἰ δὲ τοῦτο καταφοβεῖσθον, μή τις ἀμαθία προσῇ
Τοῖς θεωμένοισιν, ὡς τὰ
λεπτὰ μὴ γνῶναι λεγόντοιν,
μηδὲν ὀρρωδεῖτε ταῦθ'· ὡς οὐκ ἔθ' οὕτω ταῦτ' ἔχει.
5 Ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι,
βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά·
Αἱ φύσεις τ' ἄλλως κράτισται,
νῦν δὲ καὶ παρηκόνηνται.
μηδὲν οὖν δείσητον, ἀλλὰ
10 πάντ' ἐπέξιτον, θεατῶν γ' οὕνεχ', ὡς ὄντων σοφων.

Einfache Volksweisen, die in den systematischen Bau übergehen.

XIII.

I. ⏗ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ≥, ‖ ⏗ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]

II. ⏗ ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏗ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏗ ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

III. — ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ⏑ ‖ 5
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

IV. ⏖ ⏑ | — ≥ | ⏗ ⏑ | — ⏑ ‖
⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ | — ⏑ ‖
⏗ ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ≥ | — ⏑ | — . >. ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧] 10

I. 4) 4

II. 4) 4) 4 4 = ἐπ.

III. 4) 4 4 = ἐπ.

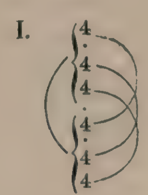
IV. 4) 4) 4) 4 4 = ἐπ.

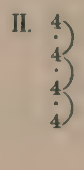
XIV. (1251—1260).

Τί ποτε πρᾶγμα γενήσεται;
φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω, τίν' ἄρα μέμψιν ἐποίσει
ἀνδρὶ τῷ πολὺ πλεῖστα δὴ
καὶ κάλλιστα μέλη ποιήσαντι τῶν ἔτι νυνί.
5 Θαυμάζω γὰρ ἔγωγ', ὅπη
μέμψεταί ποτε τοῦτον
τὸν βακχεῖον ἄνακτα,
καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ.

I. ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||
– > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⊔, || ⏑ ⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧ ||
– ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||
– > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⊔ || – ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧]]

5 II. – > | –⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||
– ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧ ||
– > | –⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧ ||
– ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧]]

I. 

II. 

XV. (1264—1277).

Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάικτον ἀκούων —
ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν —
ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
Κύδιστ' Ἀχαιῶν Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ — 5
ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
εὐφαμεῖτε μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν —
ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν . . .
ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν; 10

Ueber die Composition dieses und des folgenden Potpourris siehe § 40, 2.

I. — ⁝ ⏗ ⏑ | ⊔ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— — | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —]]

II. — ⁝ ⏗ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ 5
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —]]

III. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | . . . .
— ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —]] 10

I. 3 3 . 4 . 3 3 . 4 .

II. . 4 3 . 4 . 4 3 . 4 .

XVI. (1285—1292).

῞Οπως ᾽Αχαιῶν δίθρονον κράτος, ῾Ελλάδος ἥβας . . .
φλαττοθραττο φλαττοθρατ
Σφίγγα, δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα, πέμπει
φλαττοθραττο φλαττοθρατ
5 σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις . . . .
φλαττοθραττο φλαττοθρατ
κυρεῖν παρασχὼν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις . . . .
φλαττοθραττο φλαττοθρατ
τὸ συγκλινὲς ἐπ' Αἴαντι . . . . . .
10 φλαττοθραττο φλαττοθρατ

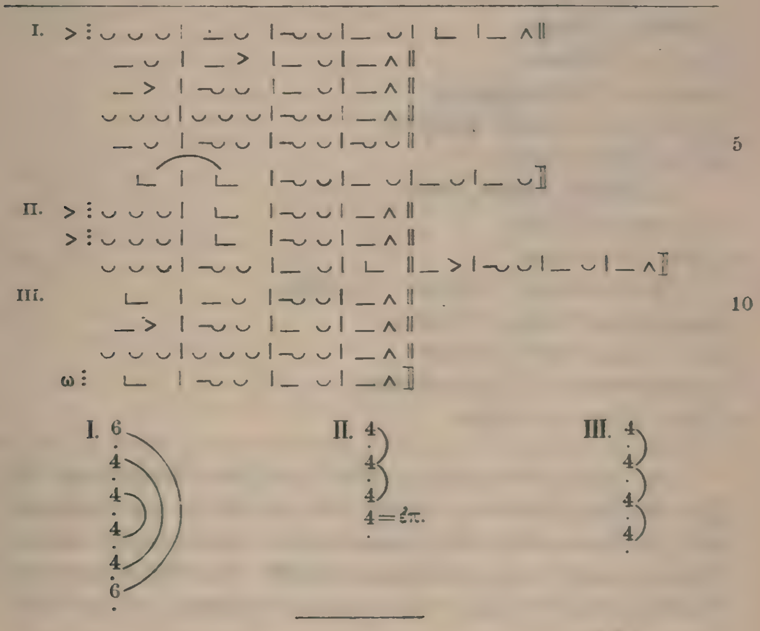
⏑ ⋮ ∟ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | . . . . .
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — — | . . . . .
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
5 — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑, ‖
— ⏑ ⏑ | — — | . . . . .
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — — | . . . . .
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ∟ ⏑ | ⏑ ⏑ — | — ⏑ . . . . .
10 — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

Dass Perioden nicht angeführt werden können, geht aus § 40, 2 hervor.

XVII. (1309—1322).

Ἀλκυόνες, αἳ παρ' ἀενάοις θαλάσσης
κύμασι στωμύλλετε,
τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν
ῥανίσι χρόα δροσιζόμεναι·
εἱειειειειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες 5
Ἱστόπονα πηνίσματα καὶ
κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας,
ἵν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφὶς πρῴραις κυανεμβόλοις.
Μαντεῖα καὶ σταδίους.
οἰνάνθας, γάνος ἀμπέλου, 10
βότρυος ἕλικα παυσίπονον.
περίβαλλ', ὦ τέκνον, ὠλένας.

Ueber die Composition dieses Potpourri siehe § 40, 3. Ueber die Uebertreibungen, welche Aristophanes sich bei der Schilderung der Euripideïschen Musik erlaubt hat, wird Band III der Kunstformen Aufschluss geben.

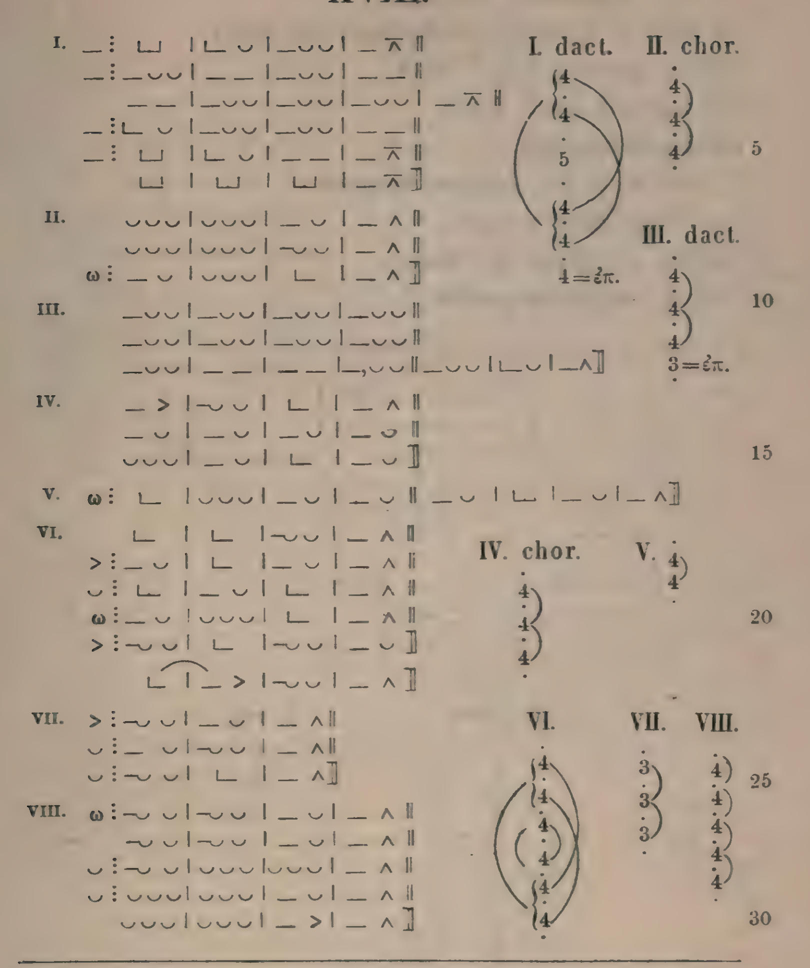


XVIII. (1331—1364).

Ὦ νυκτος κελαινοφαὴς
ὄρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνειρον
πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς, Ἀίδα πρόπολον,
ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα, μελαίνας
5 Νυκτὸς παῖδα, φρικώδη
δεινὰν ὄψιν,
Μελανονεκυοείμονα
φόνια φόνια δερκόμενον
μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα.
10 Ἀλλά μοι ἀμφίπολοι λύχνον ἅψατε
κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε,
θέρμετε δ' ὕδωρ, ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.
Ἰὼ πόντιε δαῖμον,
τοῦτ' ἐκεῖν'· ἰὼ ξύνοικοι,
15 τάδε τέρα θεάσασθε·
Τὸν ἀλεκτρυόνα μου συναρπάσασα φρούδη Γλύκη.
Νύμφαι ὀρεσσίγονοι,
ὦ Μανία, ξύλλαβε.
ἐγὼ δ' ἁ τάλαινα
20 προσέχουσ' ἔτυχον ἐμαυτῆς
ἔργοισι, λίνου μεστὸν ἄτρακτον
εἱειειειλίσσουσα χεροῖν
Κλυστῆρα ποιοῦσ', ὅπως
κνεφαῖος εἰς ἀγορὰν
25 φέρουσ' ἀποδοίμαν·
Ὁ δ' ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα
κουφοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς·
ἐμοὶ δ' ἄχε' ἄχεα κατέλιπεν,
δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων
30 ἔβαλον ἔβαλον ἁ τλάμων.

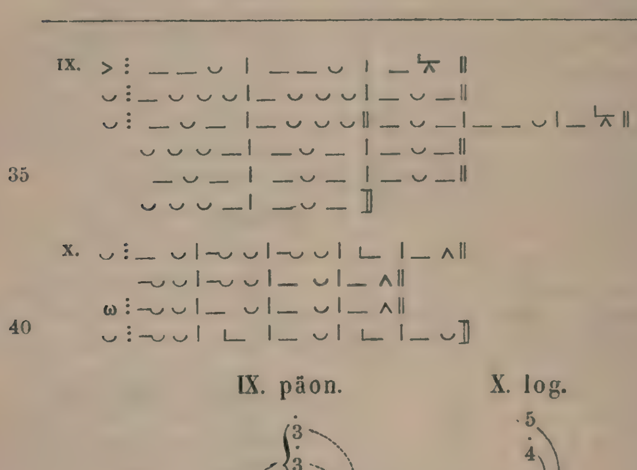
Die ganze Composition, eine parodische Verspottung der Euripideïschen Monodien, erweist sich als ein so unerquickliches und unzusammenhängendes Sammelsurium, dass vermöge unserer Theorien sogleich beim flüchtigsten Anblicke dieser Zweck klar wird. Weder im Bau der Kola, noch in dem der Perioden, ist jene schöne

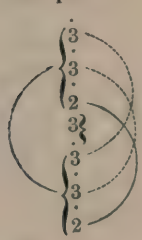
XVIII.



Gesetzlichkeit auch nur annähernd vorhanden. Natürlich aber laufen die stärksten Uebertreibungen mit unter, so z. B. die Dehnung der ersten Silbe von εἱλίσσουσα in den zweiten Takt hinein, V. 22, wie denn im vorigen Stücke V. 5 die erste Silbe von εἱλίσσετο sogar zwei volle Takte füllen muss — ohne dass Euripides sich eine solche Praxis erlaubt hätte.

Ἀλλ', ὦ Κρῆτες, Ἴδας τέκνα,
τὰ τόξα τε λαβόντες ἐπαμύνατε,
τὰ κῶλά τ' ἀμβάλλετε, κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν.
ἅμα δὲ Δίκτυννα παῖς ἁ καλὰ
35 τὰς κυνίσκας ἔχουσ' ἐλθέτω
διὰ δόμων πανταχῇ.
Σὺ δ', ὦ Διὸς διπύρους ἀνέχουσα
λαμπάδας ὀξυτάτας χεροῖν,
Ἑκάτα, παράφηνον ἐς Γλύκης,
40 ὅπως ἂν ἐσελθοῦσα φωράσω.





X. log.

5
4
4
5

XIX. (1370—1377).

Ἐπίπονοί γ' οἱ δεξιοί.
τόδε γὰρ ἕτερον αὖ τέρας
νεοχμόν, ἀτοπίας πλέων,
ὃ τίς ἂν ἐπενόησεν ἄλλος;
Μὰ τόν, ἐγὼ μὲν οὐδ' ἄν, εἴ τις 5
ἔλεγέ μοι τῶν ἐπιτυχόντων,
ἐπιθόμην, ἀλλ' ᾠόμην ἂν
αὐτὸν αὐτὰ ληρεῖν.

I. ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

II. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ || 5
⏑ ⏑ ⏑ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ||
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ||
— ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]]

I. 4 . 4 . 4 . 4 .

II. 4 . 4 . 4 . 4 .

XX. (1483—1499).

Μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.
παρά δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν.
Ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας
5 πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,
ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ
ξυγγενέσι τε καὶ φιλοῖσι,
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.
10 Χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει
παρακαθήμενον λαλεῖν,
ἀποβαλόντα μουσικήν,
τά τε μέγιστα παραλιπόντα
τῆς τραγῳδικῆς τέχνης.
15 Τὸ δ' ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι
καὶ σκαριφησμοῖσι λήρων
διατριβὴν ἀργὸν ποιεῖσθαι,
παραφρονοῦντος ἀνδρός.

XX.

I. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

II. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]

III. ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ 10
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧]

IV. ⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖ 15
— ⏑ ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

I. 4 . 4 . 4 .

II. 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .

III. 4 . 4 . 4 . 4 . 4 .

IV. 4 . 4 . 4 . 4 .

Die Ekklesiazusen.

I. (289—310).

σ. Χωρῶμεν εἰς ἐκκλησίαν,
ὦνδρες· ἐπείλησε γὰρ
Ὁ θεσμοθέτης, ὃς ἂν
μὴ πρῳ πάνυ τοῦ κνέφους
5 ἥκῃ κεκονιμένος,
στέργων σκοροδάλμῃ,
βλέπων ὑπότριμμα, μὴ
δώσειν τὸ τριώβολον.
Ἀλλ', ὦ Χαριτιμίδη
10 καὶ Σμίκυθε καὶ Δράκης, ἕπου κατεπείγων,
σαυτῷ προσέχων, ὅπως μηδὲν παραχορδιεῖς
ὧν δεῖ σ' ἀποδεῖξαι·
ὅπως δὲ τὸ σύμβολον
λαβόντες ἔπειτα πλησίοι καθεδούμεθ', ὡς
15 ἂν χειροτονῶμεν
ἅπανθ' ὁπόσ' ἂν δέῃ
τὰς ἡμετέρας φίλας.
καίτοι τί λέγω; φίλους γὰρ χρῆν μ' ὀνομάζειν.

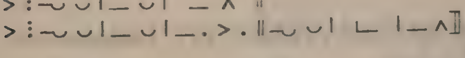
ἀ. Ὅρα δ' ὅπως ὠθήσομεν
τούσδε τοὺς ἐξ ἄστεως
Ἥκοντας, ὅσοι πρὸ τοῦ
μέν, ἡνίκ' ἔδει λαβεῖν
5 ἐλθόντ' ὄβολον μόνον,
καθῆντο λαλοῦντες
ἐν τοῖς στεφανώμασιν·
νυνὶ δ' ἐνοχλοῦσ' ἄγαν.
Ἀλλ' οὐχί, Μυρωνίδης
10 ὅτ' ἦρχεν ὁ γεννάδας, οὐδεὶς ἂν ἐτόλμα
τὰ τῆς πόλεως διοικεῖν ἀργύριον φέρων·
ἀλλ' ἧκεν ἕκαστος
ἐν ἀσκιδίῳ φέρων
πιεῖν ἅμα τ' ἄρτον αὖον καὶ δύο κρομμύω
15 καὶ τρεῖς ἂν ἐλάας.
νυνὶ δὲ τριώβολον
ζητοῦσι λαβεῖν ὅταν
πράττουσί τι κοινὸν ὥσπερ πηλοφοροῦντες.

I.

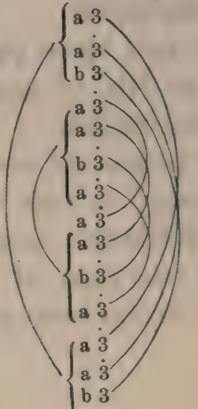
I. ≳⁝– ◡|–>| –◡ |–∧‖
– ◡|–>| –.◡ |–∧]

II. ≳⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖
≳⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖ 5
>⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖
≳⁝⏖ ◡| ⊔ | – ∧ ‖
≳⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖
>⁝⏖ ◡|–◡| – ∧]

III. >⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖
≳⁝⏖ ◡|–◡| –, ≳ ‖⏖ ◡| ⊔ |–∧‖ 10
≳⁝⏖ ◡|–◡| –.> ‖⏖ ◡|–◡|–∧‖
>⁝⏖ ◡| ⊔ | – ∧ ‖
◡⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖
◡⁝⏖ ◡|–◡| –◡.‖⏖ ◡|–◡|–∧‖ 15
>⁝⏖ ◡| ⊔ | – ∧ ‖
≳⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖
>⁝⏖ ◡|–◡| – ∧ ‖



I. 4 . 4 .



II. 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3 .

II. (483—503).

σ. Ἀλλ' ὡς μάλιστα τοῖν ποδοῖν ἐπικτυπῶν βάδιζε.
ἡμῖν δ' ἂν αἰσχύνην φέροι
πάσαισι παρὰ τοῖς ἀνδράσιν τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἐλεγχθέν.
Πρὸς ταῦτα συστέλλου σεαυτήν, καὶ περισκοπουμένη
5 [ἐνθαδὶ] κἀκεῖσε καὶ
Τἀκ δεξιᾶς, μὴ ξυμφορὰ γενήσεται τὸ πρᾶγμα.
ἀλλ' ἐγκονῶμεν· τοῦ τόπου γὰρ ἐγγύς ἐσμεν ἤδη
ὅθενπερ εἰς ἐκκλησίαν ὡρμώμεθ', ἡνίκ' ἦμεν·
τὴν δ' οἰκίαν ἔξεσθ' ὁρᾶν ὅθενπερ ἡ στρατηγὸς
10 ἔσθ' ἡ τὸ πρᾶγμ' εὑροῦσ' ὃ νῦν ἔδοξε τοῖς πολίταις.

ἀ. Ὥστ' εἰκὸς ἡμᾶς μὴ βραδύνειν ἔστ' ἐπαναμενούσας,
πώγωνας ἐξηρτημένας,
μὴ καί τις ἡμᾶς ὄψεται χἠμῶν ἴσως κατείπῃ.
Ἀλλ' εἶα δεῦρ' ἐπὶ σκιᾶς ἐλθοῦσα πρὸς τὸ τειχίον,
5 παραβλέπουσα θατέρῳ,
Πάλιν μετασκεύαζε σαυτὴν αὖθις ἥπερ ἦσθα,
καὶ μὴν βράδυν'· ὡς τήνδε καὶ δὴ τὴν στρατηγὸν ἡμῶν
χωροῦσαν ἐξ ἐκκλησίας ὁρῶμεν. ἀλλ' ἐπείγου
ἅπασα καὶ μίσει σάκον πρὸς ταῖν γνάθοιν ἔχουσα·
10 χαὖται γὰρ ἥκουσιν πάλαι τὸ σχῆμα τοῦτ' ἔχουσαι.

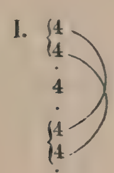
Str. V. 5 habe ich [ἐνθαδί] ergänzt.

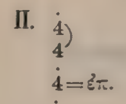
II.

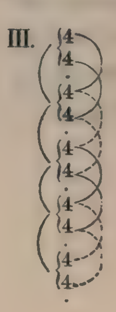
I. > ⁝ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – . ≥ . ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
> ⁝ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ – ⏑ | ⏖ ≥ | – ⏑ | –, ≥ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]]

II. > ⁝ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – . > . ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏖ ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ∧]] 5

III. ≥ ⁝ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ≥, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
> ⁝ – ⏑ | – > | – ⏑ | – ≥, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
≥ ⁝ – ⏑ | – > | – ⏑ | –, ≥ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
≥ ⁝ – ⏑ | – > | – ⏑ | –, ≥ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧ ‖
> ⁝ – ⏑ | – > | – ⏑ | –, ≥ ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⌞ | – ∧]] 10







III. (571—581).

Νῦν δή σε πυκνὴν φρένα δεῖ
φιλόσοφον τ' ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην
ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
5 Κοιναῖς γὰρ ἐπ' εὐτυχίαις
ἔρχεται γνώμης ἐπίνοια, πολίτην
δῆμον ἐπαγλαϊοῦσα
μυρίαισιν ὠφελίαισι βίου,
δηλοῦν ὅ τι περ δύναται.
10 Καιρὸς δέ· δεῖται γάρ τι σοφου
τινος ἐξευρήματος ἡ πόλις ἡμῶν.
'Αλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ'
εἰρημένα πω πρότερον.
15 Μισοῦσι γὰρ ἢν τὰ παλαια
πολλάκις θεῶνται.

III.

I. > ⁝ — ◡ | ⌞ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖
◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ ‖
⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖
⁓ ◡ | ⁓ ◡ | ⌞ | — ∧]]
II. > ⁝ ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖ 5
— ◡ | — > | ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ◡ ‖
⁓ ◡ | ⁓ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖
— ◡ | — ◡ | ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧]]
III. > ⁝ — ◡ | — > | ⁓ ◡ | — ∧ ‖ 10
ω ⁝ — > | ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ◡]]
IV. ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖
⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧ ‖
> ⁝ ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | — ∧]]
V. > ⁝ ⁓ ◡ | ⁓ ◡ | ⌞ | — ∧ ‖ 15
— ◡ | — ◡ | ⌞ | — ∧]]

I. 4 . 3 . 3 . 4 .

II. . 3 . 5 . 4 . 5 . 3 .

III. . 4 . 4 .

IV. . 3 . 3 . 3 .

V. . 4 . 4 .

IV. (890—923).

α'. Γ. Τούτῳ διαλέγου κἀποχώρησον· σὺ δέ,
φιλοττάριον αὐλητά, τοὺς αὐλοὺς λαβὼν
ἄξιον ἐμοῦ καὶ σοῦ προσαύλησον μέλος.
Εἴ τις ἀγαθὸν βούλεται
5 παθεῖν τι, παρ' ἐμοὶ χρὴ καθεύδειν.
οὐ γὰρ ἐν νέαις τὸ σοφὸν
ἔνεστιν, ἀλλ' ἐν ταῖς πεπείραις·
οὐδέ τις στέργειν ἂν ἐθέλοι
Μᾶλλον ἢ 'γω τῶν φιλῶν, ᾧπερ ξυνείην· ἀλλ' ἐφ' ἕτερον ἂν πέτοιτο.

β'. Ν. Μὴ φθόνει ταῖσιν νέαισι.
τὸ τρυφερὸν γὰρ ἐμπέφυκε
τοῖς ἁπαλοῖσι μηροῖς,
Κἀπὶ τοῖς μήλοις ἐπανθεῖ· σὺ δ', ὦ γραῦ, παραλέλεξαι κἀντέτριψαι,
5 τῷ θανάτῳ μέλημα.

IV.

α′. I.

⌞ | ⌞ | ⏑⏑⏑ | ⌞, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ ⌞ | ⏑⏑⏑ | ⌞ | — ⏑, ‖ ⌞ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⋮ ⏑⏑⏑ | — > | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧]

II.

> ⋮ ⏑⏑⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | ⏑⏑ > | — ⏑ | — ⏑ ‖ 5
— ⏑ | — ⏑ | —⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⋮ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | ⏑⏑⏑]

III.

— ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — >, ‖ — ⏑ | ⏑⏑⏑ |
— ⏑ | — ⏑]

I.

— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

II.

— ⏑ | — > | — ⏑ | ⌞ ‖ — ⏑ | — > | ⏑⏑⏑ |
— > | — ⏑ | — ⏑ ‖ 5
—⏑ ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

α′. I. (4 4 . 4 4 . 6 = ἐπ.) II. 4 . 4 . 4 . 4 . 4 . III. . 4 2 4 . β′. I. 4 . 4 . 4 . II. . 4 6 . 4 .

γ′, 6 habe ich Bergk's Conjectur [ψυχρόν] aufgenommen.

γ'. Γ. Ἐκπέσοι γε σοῦ τὸ τρῆμα,
τό τ' ἐπίκλιντρον ἀποβάλοιο,
βουλομένη σποδεῖσθαι,
Κἀπὶ τῆς κλίνης ὄφιν
5 [ψυχρόν] εὕροις καὶ προσελκύσαιο
βουλομένη φιλῆσαι.

δ'. Ν. Αἰαῖ, τί ποτε πείσομαι;
οὐχ ἥκει μοὐταῖρος·
μόνη δ' αὐτοῦ λείπομαι·
ἡ γάρ μοι μήτηρ ἄλλῃ
5 βέβηκε, κᾆτ' — ἀλλ' οὔ με ταῦτα δεῖ λέγειν.
Ἀλλ', ὦ μαῖ', ἱκετεύομαι,
κάλει τὸν Ὀρθαγόραν, ὅπως —
σαυτῆς κατόναι', ἀντιβολῶ σε.

ε'. Γ. Ἤδη τὸν ἀπ' Ἰωνίας
τρόπον τάλαινα κνησιᾷς·
δοκεῖ δέ μοι καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους.

ϛ'. Ν. Ἀλλ' οὐκ ἄν ποτ' ὑφαρπ΄σαιο
τἀμὰ παίγνια· τὴν δ' ἐμὴν
ὥραν οὐκ ἀπολεῖς οὐδ' ἀπολήψει.

γ′. I. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
~ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

II. — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧ ‖
~ ⏑ | — ⏑ | ∟ | — ∧]

δ′. I. > ⁝ ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | — > | ∟ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ∟ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | — > | — > | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧] 5

II. — > | ~ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ~ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ~ ⏑ | ∟ | ~ ⏑ | — ⏑]

ε′. > ⁝ ∟ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
(Altes Weib.) ⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | ∟ | ∟ | ∟ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ∟ | — ⏑ | — ∧]

ϛ′. — > | ~ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
(Jungfrau.) — ⏑ | ~ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ~ ⏑ | ∟ | ~ ⏑ | ∟ | — ∧]

γ′. I. 4 . 4 . 4 — II. 4 . 6 . 4 — δ′. I. 4 . 4 . 4 . 4 . 6 = ἐπ. — II. 4 . 4 . 4 — ε′. 4 . 4 . 4 . 4 = ἐπ. — ϛ′. 4 . 4 . 6 = ἐπ.

V. (938—976).

σ. N̄. Εἴθ' ἐξῆν παρὰ τῇ νέᾳ καθεύδειν,
καὶ μὴ 'δει πρότερον διασποδῆσαι
'Ανάσιμον ἢ πρεσβυτέραν
Οὐ γὰρ ἀνασχετὸν τοῦτό γ' ἐλευθέρῳ.

ἀ. Γ̄. Οἰμώζων ἄρα νὴ Δία σποδήσεις·
οὐ γὰρ τἀπὶ Χαριξένης τάδ' ἐστίν.
Κατὰ τὸν νόμον ταῦτα ποιεῖν
Ἔστι δίκαιον εἰ δημοκρατούμεθα.

Ueber diese Skolienweise vgl. S. 389 und S. 392.

I. — > | ⏗ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||
— > | ⏗ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑]]

II. ω ⋮ — ⏑ | ⌊—, || ⏗ ⏑ | — ∧]]

III. ⏗ ⏑ | — ⏑ | ⌊—, || ⏗ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

I. 5 : 5 . II. 2 : 2 . III. 3 : 3 .

VI. (969—976).

NEANIΣ. Καὶ ταῦτα μέντοι μετρίως πρὸς τὴν ἐμὴν σ. ἀνάγκην
εἰρημέν' ἐστίν· σὺ δέ μοι, φίλτατον, ὦ ἱκετεύω,
Ἄνοιξον, ἀσπάζου με·
διά τοι σὲ πόνους ἔχω.

NEANIAΣ. Ὦ χρυσοδαίδαλτον ἐμὸν μέλημα, Κύπριδος ἀ. ἔρνος,
μέλιττα Μούσης, Χαρίτων θρέμμα, Τρυφῆς πρόσωπον,
Ἄνοιξον, ἀσπάζου με·
δια τοι σὲ πόνους ἔχω.

I. > ⁝ — ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | —, ≳ ‖ — ⏑ | ⏗ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
≳ ⁝ — ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | ⊔, ‖ ⏖ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⁝ ⏑ ‖
ω ⁝ ⏖ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

I. (4, 4 . 4, 4 .)   II. 3 . 3 .

Plutos.

I. (290—321).

σ. α΄. K̄. Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι θρεττανελὸ τὸν Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
ὑμᾶς ἄγειν. ἀλλ' εἶα τέκεα θαμίν' ἐπαναβοῶντες
Βληχώμενοί τε προβατίων αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη
5 ἕπεσθ' ἀπεψωλήμενοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε.

ἀ. α΄. X̄. Ἡμεῖς δέ γ' αὖ ζητήσομεν θρεττανελὸ τὸν Κύκλωπα
βληχώμενοι, σὲ τουτονὶ πινῶντα καταλαβόντες,
πήραν ἔχοντα λάχανα τ' ἄγρια δροσερά, κραιπαλῶντα,
Ἡγούμενον τοῖς προβατίοις, εἰκῆ δὲ καταδαρθέντα που,
5 μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι.

σ. β΄. K̄. Ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν,
ἣ τοὺς ἑταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
Ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖς,
Μιμήσομαι πάντας τρόπους·
5 ὑμεῖς δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
ἕπεσθε μητρὶ χοῖροι.

ἀ. β΄. X̄. Οὐκοῦν σε τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν
καὶ μαγγανεύουσαν μολύνουσάν τε τοὺς ἑταίρους.
Λαβόντες ὑπὸ φιληδίας τὸν Λαρτίου μιμούμενοι τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν,
Μινθώσομεν θ' ὥσπερ τράγου
5 τὴν ῥῖνα· σὺ δ' Ἀρίστυλλος ὑποχάσκων ἐρεῖς·
ἕπεσθε μητρὶ χοῖροι.

ἐπ. K. Ἄγ' εἶα νῦν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη
ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ'. ἐγὼ δ' ἰὼν ἤδη λάθρᾳ
βουλήσομαι τοῦ δεσπότου λαβών τιν' ἄρτον καὶ κρέας
μασώμενος τὸ λοιπὸν οὕτω τῷ κόπῳ ξυνεῖναι.

Str. α′.

I. ≳ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖ ⏑⏑⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — ≳ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑⏑, ‖ ⏑⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⌞ | — ∧]

II. > ⁝ — ⏑ | — ≳ | ⏑⏑⏑ | —, > ‖ — ⏑ | ⏑⏑ > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | —, ≳ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧] 5

Str. β′.

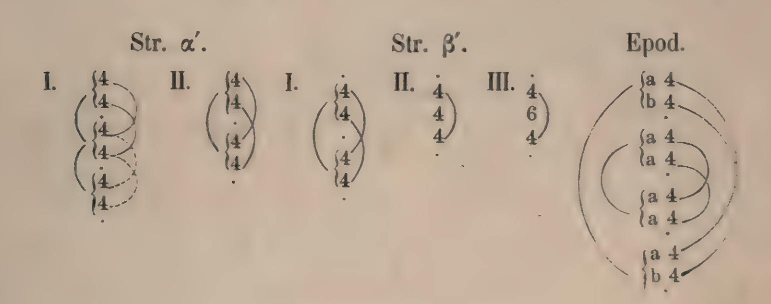
I. ≳ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⏑⏑⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

II. ⏑ ⁝ — ⏑ | ⏑⏑ ≳ | — ⏑ | —, ≳ ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, > ‖
— ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

III. > ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ⏑⏑ ≳ | — ⏑ | ⏑⏑ ≳ | — ⏑ | — ∧ ‖ 5
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]

Epodos.

⏑ ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | — > | — ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —, > ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⌞ | — ∧]



Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Berichtigungen.

S. 173, Z. 11 v. o. l. ◡ ◡ ◡ st. — ◡
235, Z. 7 v. u. l. Tribrachen st. Trimeter.
252, Z. 23 l. Vordersatz st. Hintersatz.
258, Z. 5 v. u. l. Pentapodien st. Hexapodien.
259, Z. 6 v. o. l. pentapodischen st. hexapodischen.
518, Z. 6 v. u. l. dritten st. zweiten.
CCCXX, V. 20 l. παραχρῆμ' st. παραχῆμ'.

Auf einigen Stellen sind metrische Zeichen ausgesprungen, die man sich bei Vergleichung des Textes leicht wird ergänzen können.

